Periodice 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr. 5

8169/5

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea de Comerț exterior „Libri", Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), București, sau la reprezentanții săi din străinătate. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'etnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,—; F.F. 49,—; DM 40,—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126) Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis,
nr. 25, București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 — 1971 — Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Folclorul în contemporaneitate. 351

CORNELIU GEORGESCU, Sensul valorificării folclorului în creaţia compozitorilor români contemporani 361

ANCA GIURCHESCU, Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular 369

JAN HAROLD BRUNVAND, Reputaţia, repertoriul şi stilul unui Münchausen american 375

GOTTFRIED HABENICHT, Valoarea contribuţiei lui Franz Joseph Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc 391

NOTE ŞI DISCUŢII

RADU NICULESCU, Aspecte actuale ale cercetărilor de cultură populară în Republica Federală a Germaniei 399

TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului 405

IOSIF HERŢEA, Melodii populare nubiene 417

RECENZII

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Gîndirea sălbatică*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970 (*Stanca Fotino*) 423

E. M. MELETINSKI, *Edda şi primele forme ale eposului*, Editura „Nauka", Moscova, 1968 (*Nicolae Roşianu*) 425

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 349–428, Bucureşti, 1971

Ym 8169/5

https://biblioteca-digitala.ro

LA REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 | 1971 | N° 5

SOMMAIRE

ETUDES

Page

MIHAI POP, Le folklore dans la contemporanéité 351
CORNELIU GEORGESCU, Le sens de la valorisation du folklore dans la création des compositeurs roumains 361
ANCA GIURCHESCU, Le rapport entre le modèle folklorique et les produits scéniques de la danse populaire 369
JAN HAROLD BRUNVAND, La réputation, le répertoire et le style d'un Münchausen américain 375
GOTTFRIED HABENICHT, La valeur de la contribution de Franz Joseph Sulzer à la connaissance du folklore roumain 391

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Aspects actuels des recherches sur la culture populaire en République Fédérale d'Allemagne 399
TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque 405
IOSIF HERȚEA, Mélodies populaires nubiennes 417

COMPTES RENDUS

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Ed. scient., Bucarest, 1970 (*Stanca Fotino*) 423
E. M. MELETINSKI, *„Edda" et les premières formes de l'„epos"*, Ed. „Nauka", Moscou, 1968 (Nicolae Roşianu) 425

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL ÎN CONTEMPORANEITATE*

MIHAI POP

Convingerea că în sfera culturii europene sînt din ce în ce mai puţine zone în care folclorul îşi păstrează rosturile tradiţionale este azi dominantă.

Din această cauză, în anii din urmă au devenit tot mai frecvente cele două tendinţe aparent contradictorii, cea a cercetărilor urgente, menite să salveze acele bunuri ale folclorului tradiţional ce n-au dispărut încă sau nu s-au transformat cu totul şi cea a cercetării fenomenelor contemporane, care urmăreşte tocmai procesele de transformare, de adaptare a folclorului tradiţional la condiţiile vieţii societăţii industriale. În această situaţie în care contradicţia între cele două tendinţe este mediată tocmai de procesul de transformare, necesitatea de a defini statutul folclorului în diferitele ipostaze în care el advine în lumea modernă, pare a se impune cu necesitate. Definirea poate fi cred făcută cu succes în domeniul folclorului românesc în care toate ipostazele actuale îşi pot găsi planuri de referire în tradiţia folclorică încă vie. Sub acest aspect, privind folclorul ca un bun de continuă comunicare între oameni, ca un bun de schimb, putem emite ipoteza existenţei, la două extreme, a folclorului tradiţional al societăţii rurale autarhice şi a folclorului bun de consum al societăţii industriale de astăzi [1].

---

* Am grupat în acest număr al revistei, sub titlul „Folclorul în contemporaneitate", trei comunicări ţinute la sesiunea ştiinţifică organizată de Institutul de etnografie şi folclor, în ziua de 6.V.1971, sub semnul aniversării a 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român.

Comunicările : M. Pop, *Folclorul în contemporaneitate* ; C. D. Georgescu, *Sensul valorificării folclorului în contemporanietate* ; A. Giurchescu, *Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*, tratează diferite aspecte ale prezenţei bunurilor noastre folclorice tradiţionale în cultura contemporană, fac constatări ce încearcă să contureze anumite fenomene şi semnalează situaţii de mare acuitate în practica culturală contemporană.

[1] În acest context au apărut în folcloristica germană de pildă acele manifestări care, sub semnul interesului pentru rosturile folclorului în cultura contemporană, pun în discuţie vechile orientări ale cercetării folcloristice şi cer o cît mai largă deschidere spre fenomenele contemporane, dar şi spre principiile şi metodele cercetărilor moderne din domeniul ştiinţelor sociale. Fără să pot prezenta o imagine completă a lor, vreau să notez cîteva ce mi se pare că le caracte-

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 351–368 Bucureşti, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

Societatea rurală românească a fost, într-un trecut îndepărtat, o societate autarhică. Ea își producea și își consuma singură bunurile. Avea înlăuntrul comunităților, a diferitelor zone etnografice, o viață culturală bine conturată. Folclorul intra în această viață prin riturile străvechi, prin obiceiuri, prin poezia și proza orală, prin dansuri și cîntece. Era parte integrantă a limbajului cultural-artistic al fiecărei comunități. Prin limbajul lui se satisfăceau necesitățile de comunicare dintre membrii colectivității, se produceau și se receptau mesajele rituale, ceremoniale sau artistice, circulau bunurile literare, muzicale și coregrafice pe care le numim azi populare. Acest stadiu al folclorului românesc n-a fost niciodată consemnat ca atare, fiindcă a premers interesul pentru cercetarea științifică a culturii populare. S-a încercat doar reconstruirea diferitelor lui aspecte și a fost exaltat romantic de către cercetătorii tradiționaliști. Noi îl putem considera doar limita inferioară a procesului prin care s-a ajuns la stadiul actual al vieții culturale, în care folclorul devine și bun de consum.

Fără să se excludă, din vremi foarte vechi, posibilitatea de contact între limbajul folcloric al comunităților autarhice apropiate, de îmbogățire a repertoriului și mijloacelor de expresie prin asimilare de bunuri eterogene nu numai rurale ci și urbane, se socotește în general că în folclorul românesc contactul masiv cu limbajele eterogene urbane occidentale, deci cu ceea ce mai tîrziu va deveni cultura societății industriale, începe în sec. al XVIII-lea. Deci începutul procesului de trecere de la folclorul tradițional la folclorul contemporan, în care costumul, cîntecul și dansul, poezia și proza chiar, devin bun de consum, se situează în urmă cu două veacuri. El a început o dată cu începutul pătrunderii bunurilor mate-

---

rizează. În urma discuțiilor, uneori dramatice, ce au avut loc la congresul de la Detmold, a Societății germane de etnologie [Deutsche Geselschaft für Volkskunde], în septembrie 1969, Institutul Ludwig-Uhland al Universității din Tübingen, condus de prof. Hermann Bausinger, a publicat lucrarea *Abschied von Volksleben* [Rămas bun de la viața populară], Tübingen, 1970, care pune în discuție problematica tradițională și vechile orientări ale etnologiei și pledează pentru transformarea etnologiei într-o știință socială critică, cu orientare pregnantă spre fenomenele contemporane. În aceeași ordine de idei, „Zeitschrift für Volkskunde" (an. 66, 1970/I, II) publică dezbaterea: *Vom Nutzen und Nachteil der Volkskunde* [Despre folosul și dezavantajele etnologiei], discuție deschisă de referatul lui Dieter Kramer: *Vem nützt Volkskunde* [Cui îi folosește etnologia]. Ca urmare a acestei dezbateri, Societatea germană de etnologie a întreprins o anchetă în legătură cu situația actuală a etnologiei, anchetă la care au participat și specialiști din alte țări și ale cărei rezultate au fost publicate în Buletinul informativ al societății (D. G. V. Informationen 81, 1, 1971). Un aspect particular, deosebit de interesant, al problematicii generale, pe care o discută astăzi etnologii europeni, cercetarea concretă de teren — problemele și metodele ei — au fost dezbătut la Colocviul organizat de Institut für deutsche Volkskunde la Bud Saratow. Lucrările acestui colocviu au fost publicate sub titlul *Probleme und Methoden Volkskundlicher Gegenwartsforschung* [Problemele și metodele cercetărilor etnologice contemporane], Berlin, 1969. Ca un ecou al lor, revista „Ceský Lid" (1969, 5) publică cu aceeași tematică articolul *Etnografie současnosti — Vychodiska a Výsledky* [Etnografia contemporaneității, investigații și rezultate], semnat de O. Skalniková și K. Fojtík. Depășind limitarea etnologiei la sfera culturii rurale, cercetarea modernă privește problemele în ansamblul societății globale, tinde deci, ca și în realitatea socială, să șteargă hotarele dintre sat și oraș și tratează tot mai mult temele contemporaneității ca probleme ale etnologiei societății industriale. În acest sens notez doar studiul lui K. C. Peeters, *Volkscultur in der Technopolis* („Volkskunde", 70/II, 1964) și faptul că la Simpozionul sociologic franco-român, ce a avut loc în mai 1971, la București, Jean Cuisenier, director al Musée des arts et traditions populaires, din Paris, a prezentat un referat despre problemele și metodele etnologiei societății industriale.

https://biblioteca-digitala.ro

riale manufacturate, cu începuturile şcolarizării moderne, cu cartea, cu armata, cu modernizarea căilor de comunicaţie, cu trecerea oraşelor de la forma de viaţă feudală la cea capitalistă etc.

Ca şi în toate procesele similare, ritmul a fost insesizabil la început, lent apoi, din ce în ce mai intens în ultimile decenii. Deşi consumau unele bunuri eterogene, satele au continuat să păstreze pînă la primul război mondial, în cele mai multe zone, folclorul local, cu rosturile lui tradiţionale. Se poate chiar spune că în anumite zone, în această perioadă, anumite categorii ale folclorului au avut momente de înflorire deosebită.

Aşa se explică de ce Bartók Béla notează că a întîlnit la începutul secolului nostru în Maramureş, în Bihor şi în Hunedoara, „împrejurări minunate", sate în care oamenii, în afară de călătoriile de neînlăturat, nu părăseau niciodată locul de baştină, în care producţia casnică îndestula nevoile zilnice ale tuturor locuitorilor. Aceste sate i-au dat convingerea că în vremuri mai vechi „muzica a fost fără îndoială o îndeletnicire obştească. Nici o întîmplare a vieţii omeneşti: [...] seceriş, nunta, moarte etc., nu putea şi nu trebuia să aibă loc decît legată de anumite rituri tradiţionale. O parte integrantă a acestor rituri era cîntarea unor anume cîntece. Fiecare rit se desfăşura [...] potrivit unor reguli severe. Toate cîntecele rituale se cîntau, bineînţeles, numai cu prilejul ceremoniilor de care ţineau, nu se cădea ca asemenea cîntece să fie cîntate pentru distracţie" [2].

Cu două decenii mai tîrziu, C. Brăiloiu nu mai întîlneşte aceleaşi „împrejurări minunate" pentru iubitorii de folclor tradiţional. Vorbind despre informatorii cu care culegătorul trebuie să lucreze, remarcă alături de cei de la care se pot culege cîntecele tradiţionale, pe care îi socoteşte elemente de conservare, şi pe informatorul tip, tînăr cu 5 clase primare, plecat din sat la vîrsta de 18 ani; trecut prin principalele oraşe ale ţării şi prin diferitele îndeletniciri, „Repertoriul lui stă fireşte în strînsă legătură cu biografia, este alcătuit din felurite şlagăre de profesie, dar şi din cîntecele copilăriei". Pe acesta îl socoteşte element de dizolvare a tradiţiei. Constată deci un vizibil proces de transformare a vieţii folclorice rurale. Privind ca sociolog realitatea pe care o cercetează, C. Brăiloiu remarcă, în repertoriul folcloric al satului românesc, tensiunea dintre cele două forţe, forţa de conservare a tradiţiei şi forţa de înnoire, de îmbogăţire a repertoriului şi mijloacelor de expresie cu elemente eterogene [3].

Într-o anchetă pe care am făcut-o în anul 1961, deci în cea de-a treia etapă a procesului, în satul Lupşa din Mehedinţi, am putut face interesante constatări în legătură cu modul cum a evoluat folclorul de la stadiul dintre cele două războaie spre stadiul lui actual.

În general am constatat că, faţă de situaţia dintre cele două războaie, transformările erau de proporţii mai mari şi de altă calitate. Forţa de înnoire domină incontestabil forţa de păstrare a tradiţiei. În această zonă, al cărei folclor tradiţional era caracterizat prin cîntecele ceremoniale funebre şi prin doină, numai femeile bătrîne mai cunoşteau cîntecele ceremoniale funebre, deşi bocetul mai persista ca un loc comun.

---

[2] *Rumänische Volksmusik*, în „Schweizerische Sängerzeitung", 1933.
[3] „Arhiva de folklor a Soc. Compozitorilor Români", Bucureşti 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

De vreo zece ani doina se auzea din ce în ce mai rar. Una din cele mai bune cîntăreţe de doine ne-a spus că în tinereţea ei se cîntau mai multe doine dar acum se cîntă mai mult cîntece „repezi", aduse de lăutari. Textele cîntecelor erau altădată mai lungi, acum „modelele" lor sînt mai scurte.

Nici cîntecele epice-eroice şi haiduceşti nu se mai cîntau. Ele au dispărut o dată cu ultimii lor interpreţi.

Sătenii mai în vîrstă şi îndeosebi femeile cîntau însă cîntece lirice din repertoriul tradiţional local, dar mai cu seamă jocuri cîntate, răspîndite de lăutari, şi romanţe.

În sat nu se mai făcea horă fiindcă flăcăii erau plecaţi fie definitiv la oraş, fie sezonier pe şantierele de construcţii.

Nu am întîlnit în sat nici un povestitor de basme fantastice.

Fetele rămase în sat cîntau cîntece de largă circulaţie azi în întreaga ţară, răspîndite prin radio sau aduse de cei ce lucraseră pe şantiere. Mai cîntau uneori ca şi altădată, în grup, dar cîntecul lor rămînea foarte fidel formei pe care au auzit-o la radio. De obicei ştiau aproape exact cînd au auzit prima dată cîntecul la radio şi ce solist l-a cîntat şi arătau preferinţe pentru anumiţi solişti, pe care îi imitau atît ca repertoriu, cît şi în stilul de interpretare.

Dar faptul cel mai semnificativ, constatat în ancheta noastră, este că în viaţa culturală actuală a satului cîntatul, hora şi povestitul nu mai erau manifestări predominante. Deşi prezente în repertoriul latent al oamenilor, cîntecele, dansurile şi poveştile aparţineau mai mult trecutului [4].

Verificarea acestor constatări făcute într-un singur sat, în mai multe zone folclorice, pentru a vedea în ce măsură ele sînt tipice pentru stadiul actual al cîntecului popular românesc, ne dezvăluie situaţii complexe.

Coexistenţa folclorului tradiţional cu folclorul bun de consum prezenta forme diferite în diferitele zone folclorice, dominanta unuia faţă de celălalt este şi ea diferită după diferitele categorii a ceea ce numim global cultură populară. Problema nefiind încă studiată sub acest aspect, pe ansamblul teritoriului folclorului românesc, vom puncta doar cîteva fapte care caracterizează situaţia. Sînt încă multe zone şi multe insule în care viaţa folclorică locală se desfăşoară, pe lîngă schimbările social-economice inerente, în formele ei tradiţionale, după cum sînt unele categorii tradiţionale foarte rezistente şi altele care se păstrează datorită mutaţiilor funcţionale pe care le-au suferit. Apoi aproape peste tot o mare parte a repertoriului folcloric tradiţional, deşi nu mai este factor activ în viaţa culturală a satelor, este într-o stare latentă, de unde poate fi reactualizat.

Unele categorii tradiţionale supravieţuiesc prin schimbare de funcţie. În Maramureş, de pildă, doina veche, pe cale de dispariţie din repertoriul liric, se păstrează în cadrul ceremonialului de nuntă. Pe melodia ei se cîntă miresei, în timp ce este gătită, cîntecul de despărţire de ceata de fete şi de casa părintească. Situaţie similară au şi unele cîntece epice.

[4] *Evoluţia folclorului în comuna Lupşa, raionul Strehaia (Oltenia) de la primul război mondial pînă astăzi*, în „Analele Universităţii din Bucureşti", seria Ştiinţe Sociale-Filologie, 28, anul XII, 1963, p. 103—116.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul epic cu tematica legendară și eroică, realitate poetică și muzicală bine conturată și pînă curînd vie în toată cîmpia Dunării, dispare astăzi o dată cu decesul ultimilor interpreți lăutari. Totuși un foarte vechi poem despre căsătoria unui principe ortodox cu fata unui potentat catolic, — asemănător cîntecului sîrbocroat despre căsătoria țarului Dușan cu fiica dogelui din Veneția — se păstrează fiindcă a intrat în repertoriul nunții și se cîntă, la masa mare, nunului. Mai multe texte de baladă se păstrează în repertoriul de colinde. Nordul Transilvaniei a păstrat pe această cale probabil formele cele mai vechi ale Mioriței și ale cîntecului cu tema jertfei zidirii.

Dar dacă în Maramureș doina este pe cale de dispariție, în zona vecină a Lăpușului ea este încă prezentă în repertoriul cotidian al femeilor mature. În cele mai multe zone, chiar în unele unde sub forma vocală nu se cîntă, doina este melodia de virtuozitate a cîntăreților din instrumente de suflat, fluier, clarinet, torogoată. În general se poate spune că muzica instrumentală este mai rezistentă decît cea vocală.

O mențiune particulară merită cîntecul popular din repertoriul tarafurilor de lăutari. Muzicanți profesioniști sau semiprofesioniști, lăutarii cîntă la nunți și petreceri ceea ce le cer cei ce-i ascultă. Memoria satelor păstrînd în ansamblu un mare număr de cîntece, lăutarii, pentru a putea face față cererii, sînt obligați să le cunoască. Ei păstrează deci multe melodii de cîntece și jocuri din zonele în care trăiesc. Este un aspect particular zonelor în care sînt multe tarafuri lăutărești : Banat, Oltenia, Muntenia, Moldova. Datorită lăutarilor, muzica instrumentală se păstrează mai mult decît cea vocală, cîntată neacompaniat de țărani.

Pentru categoriile folclorice pe care O. Densusianu le numește de ordine ideală, pentru că se raportă la sfera superioară de gînduri și simțire a omului simplu, la partea poetică a vieții lui (basme, tradiții, legende, poezii) [5], situația este diversificată zonal. În general se afirmă tendința de diminuare a repertoriului tradițional local. Situația este cu totul alta pentru cîntecele și dansurile din cadrul obiceiurilor. Moduri proprii de a marca momentele importante din viața omului, zilele importante ale anului, obiceiurile tradiționale se dovedesc a fi foarte tenace. În aproape toate zonele ele rezistă procesului de modernizare de cele mai multe ori prin mutații funcționale, ce nu impietează prea mult asupra desfășurării lor fastuoase. În unele zone și pentru unele obiceiuri se observă chiar fenomene de înflorire.

Astfel, de pildă, se păstrează în întreaga țară obiceiurile de Anul Nou, cu bogatul și foarte interesantul lor repertoriu de colinde, cu pitorestile jocuri cu măști. Se păstrează de asemenea unele obiceiuri legate de muncile agricole sau de păstorit, unele moduri tradiționale de a sărbători zilele însemnate ale anului. În nordul și sudul Transilvaniei se păstrează obiceiul de a sărbători pe plugarul care a ieșit primul primăvara cu plugul pe ogor. În sudul și nordul Transilvaniei se păstrează șezătorile și obiceiul cununii de secerat, care încheie muncile de recoltare. În Maramureș și Oaș se păstrează obiceiuri păstorești tradiționale. În cîmpia Dunării este într-o etapă de înflorire Călușul. Căsătoriile se fac în toate zonele

[5] O. Densusianu, *Folclorul cum trebuie înțeles*, București, 1966, p. 50—51.

https://biblioteca-digitala.ro

folclorice după rînduiala obiceiurilor locale şi ceremonialul lor păstrează încă pitorescul, culoarea tradiţională. Obiceiurile de înmormîntare au rămas pînă astăzi peste tot nealterate în manifestările lor esenţiale, fiindcă asupra sensului lor adînc şi deci a practicii planează o notă de sacralitate, chiar dacă această sacralitate a căpătat în unele locuri valenţe noi, mai larg şi mai profund umane.

Cîntecele şi jocurile ceremoniale, direct legate de diferitele obiceiuri sau cele ce intră în desfăşurarea lor din repertoriul neceremonial, numai pentru a potenta veselia, a colora petrecerea, sînt încă foarte numeroase. Se poate spune, sub acest aspect, că nu s-a pierdut încă, pe ansamblul teritoriului folcloric românesc, nici o verigă din lanţul bine structurat al actelor rituale şi ceremoniale. Prin obiceiuri se păstrează deci o mare parte a bogatului şi variatului repertoriu de cîntece şi dansuri tradiţionale.

Cu toate aceste constatări ce arată că forţa de păstrare a tradiţiei mai funcţionează încă în domeniul folclorului, satele au lichidat astăzi pe plan social şi economic ultimele urme ale structurii lor arhaice. Societatea rurală devine ca şi cea urbană, societate de consum. Ea produce pentru piaţă şi consumă de pe piaţă. Sătenii nu îşi mai fac singuri casele din lemn, ci preferă să cumpere de pe piaţă materiale moderne de construcţie. Ei îşi cumpără mobila şi o mare parte a elementelor de decoraţie de interior. Se îmbracă în lucruri cumpărate de la oraş. Consumă produsele industriei alimentare.

Schimbările ce au intervenit în modul de trai se reflectă şi pe plan cultural, influenţînd şi viaţa folclorică. Consumul folclorului transmis prin posturile de radio şi televiziune, a cîntecelor, răspîndite în tiraje de milioane prin discurile de gramofon, a poeziei, povestirilor, proverbelor, răspîndite prin antologii de folclor şi ele în tiraje de masă, este un fenomen pe cale de generalizare. Se consumă de asemenea folclorul pe care îl oferă orchestrele populare, ansamblurile şi echipele artistice de amatori. Datorită mijloacelor moderne de comunicare culturală cu masele, mediile rurale pot să consume acelaşi folclor pe care pot să-l consume şi mediile urbane. Ele pot fireşte prin mass-media să consume şi consumă şi bunuri culturale nefolclorice, muzică uşoară şi chiar simfonică, filme, spectacole de teatru, romane, poezie cultă etc.

Sub aspectul consumului de folclor, diferenţele dintre mediile rurale şi mediile urbane se şterg treptat. La aceasta contribuie fără îndoială şi faptul că mediile urbane româneşti arată astăzi un mult mai larg interes pentru folclor decît între cele două războaie de pildă. Oraşele au astăzi mai mult folclor ca altădată.

Fără îndoială că şi înainte oraşele româneşti aveau o viaţă folclorică proprie. În mediile lor populare se creiau şi răspîndeau unele bunuri culturale cu caracter oral ce aveau rosturi similare cu cele din mediile rurale. Dar, în general, interesul pentru folclor al celor integraţi în cultura urbană era mai redus decît astăzi şi era de altă natură, tindea spre alte finalităţi. După primul război mondial o schimbare importantă a intervenit în viaţa oraşelor noastre. O dată cu creşterea numărului orăşenilor, cei veniţi de la sat, de cele mai multe ori pentru muncă necalificată, au dat marilor oraşe şi mai cu seamă Bucureştilor o viaţă folclorică singulară. Ei erau aici outsideri, trăiau grupaţi în mici comunităţi corespunzătoare

https://biblioteca-digitala.ro

zonelor folclorice de unde proveneau. Continuau să-şi cînte cîntecele locale, duminica se adunau în diferite cartiere periferice pentru a dansa ca la hora satelor din care au plecat. Însă repertoriul lor muzical se completa necontenit cu elemente eterogene, pe care le vehiculau apoi spre sate.

Astăzi situaţia este radical alta. În procesul întinsei industrializări, milioane de oameni s-au mutat de la sat la oraş, dînd o nouă componenţă demografică mai cu seamă marilor centre urbane. Aceştia au adus cu ei un capital cultural tradiţional în care interesul pentru folclor constituie un element important. Cei mai mulţi dintre orăşeni au familii, neamuri apropiate, prieteni în satele de baştină sau în cele prin care au trecut datorită profesiei. Ruralii deveniţi urbani şi-au asimilat noul mod de viaţă, s-au integrat culturii citadine, nu se mai simt outsideri, dar şi-au păstrat faţă de mediile rurale din care au plecat calitatea de insideri. Pentru ei folclorul nu este un domeniu exotic, ci face parte din sfera culturii lor. Limbajul folcloric le este familiar şi dincolo de imboldurile ruraliste nostalgice, pot să-l guste, ştiu să-l înţeleagă în plinătatea lui. Ceea ce altădată se petrecea numai în anumite cercuri de intelectuali, cu grijă pentru legătura culturii române moderne cu tradiţii şi folclorul, este un fenomen general al societăţii româneşti contemporane, un fapt ce o caracterizează. Aceasta explică de ce se consumă atît folclor în mediile urbane.

Ce este însă acest folclor bun de consum şi care este raportul lui cu folclorul tradiţional, cine îl produce şi sub ce formă se consumă?

Folclorul tradiţional este creaţie. Procesul de creaţie, de păstrare şi de transmitere a lui se efectuează de veacuri, după o rînduială proprie bine conturată [6].

Mediile folclorice tradiţionale au un limbaj folcloric propriu, un cod al mijloacelor de expresie cu ajutorul căruia transmit pe plan sacral, ceremonial sau artistic, diferitele mesaje. Aceste mesaje, clar structurate, sînt considerate semne cu semnificaţie proprie în amplul sistem al semioticii populare. Acest cod elaborat de veacuri nu se învaţă, ci se însuşeşte din generaţie în generaţie, ca şi limba maternă. Fără să fie explicitat de cei ce trăiesc înlăuntrul mediilor folclorice, el este folosit fără greş de toţi insiderii în aşa măsură încît semnele sînt de fapt mărci prin care se recunosc cei ce aparţin unei anumite colectivităţi, poate să dea expresie gîndurilor şi sentimentelor colective, să realizeze mesaje înţelese de cei ce stăpînesc codul, să creeze noi variante ale faptelor de folclor existente [7].

Folclorul bun de consum este înainte de toate o reproducere a folclorului tradiţional. O reproducere mai mult sau mai puţin fidelă în raport cu rosturile pe care le are în sistemul actual al consumului de bunuri culturale, cu ocaziile în care se consumă, cu mediile care urmează să-l consume şi cu cei care îl reproduc.

---

[6] P. G. Bogatîrev şi R. Iakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens.* Donum Natalicium Schrijnen. Nijnegen — Utrecht, 1929, 900—913.

[7] M. Pop, *Der formelhafte charakter der Volksdichtung,* în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", 14, 1968, 11, p. 1—15; *Le fait folklorique acte de communication,* „Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", t. 19, 1970, p. 319—323; *Rolul educational al limbajului culturii populare,* comunicare prezentată la Simpozionul de semiotică, educaţie şi limbaj, Universitatea din Bucureşti, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Avînd, cum s-a văzut, încă un bogat stoc de originale, reproducerea se face artizanal de către cei ce provin din mediile folclorice şi profesional de către cei care vreau, de pildă, să cînte cîntece populare dar sînt outsideri. Cei ce provin din mediile folclorice, membrii mişcării artistice de amatori, orchestrele, soliştii vocali şi instrumentali, prezintă în spectacole şi concerte, la radio şi la televiziune, bunuri folclorice pe care le cunosc de acasă sau pe care le-au preluat din mediile lor de baştină pentru a le oferi pe căile performării moderne publicului. Ei stăpînesc mai mult sau mai puţin limbajul folcloric tradiţional, dar operează cu el artizanal, adaptîndu-l noului context cultural, pentru a ajunge să-l impună pe piaţă.

Pentru a-l putea impune cu succes ei trebuie să ţină seamă de nevoile pieţii culturale, de funcţiile noi pe care aceasta le rezervă folclorului în raport cu ocaziile şi mediile în care se difuzează folclorul bun de consum. Intervin deci noi criterii, altele decît cele cu care ne-am obişnuit în crearea, păstrarea şi transmiterea folclorului tradiţional. Ceea ce este creator în aceste acte artizanale este tocmai adaptarea la noile criterii cu cerinţele pieţii, la nivelul actului performat şi a mediilor pentru care se performează. Pentru a putea vorbi pe acest plan de creaţie, este necesar ca artizanii, artişti amatori care difuzează folclorul bun de consum sub diferitele lui forme, să cunoască regulile jocului, limbajul scenei pe care lucrează, modurile de funcţionare a artelor contemporane în care ei vor să integreze folclorul, să facă translaţia spre criteriile după care se apreciază frumosul la acest nivel.

În reproducerile artizanale amatoare, atunci cînd ele depăşesc simpla replică în serie a unor bunuri folclorice tradiţionale, trebuie precizat ce şi cum se reproduce. Se pune deci problema repertoriului de fapte folclorice care intră în consumul cultural, dar şi cea a gradului de finisare în care ele sînt oferite consumatorilor. Lucrurile capătă, sub acest aspect, o gravitate particulară, fiind vorba de bunuri culturale, de valori artistice cu funcţie formativă pentru om.

Ca şi bunurile de consum, şi cele folclorice sînt supuse modei.

În domeniul cîntecului de pildă, în locul cîntecelor lirice tradiţionale cu melodica lentă, trăgănată, cu mare varietate regională, se preferă astăzi cîntecele cu melodii rimate, luate din repertoriul melodicii de joc. Din aceeaşi cauză pe piaţa cîntecului se oferă puţine doine şi cîntece epice. Se produce apoi standardizarea firească a bunurilor de consum. Faţă de marea libertate de a varia individual cîntecele tradiţionale, se tinde spre anumite standarde de interpretare a cîntecelor de consum. Acestea uniformizează. La uniformizare contribuie şi faptul că pe cînd cîntecul tradiţional era omofon, neacompaniat, cei ce cîntă astăzi în spectacole şi concerte, la radio sau televiziune, preferă acompaniamentul de taraf lăutăresc sau chiar de orchestră populară, iar tarafurile şi orchestrele şi-au elaborat anumite şabloane de acompaniament.

Apoi, tot pe principiul pieţii, cîştigă în greutate ambalajul, reclama, concurenţa, care se traduce în folclor prin supralicitarea elementelor formale şi prin organizarea unor manifestări ce concurează întrecerile sportive. Ele creează la consumatori reacţii similare celor întîlnite în sport, comportări ce nu favorizează întotdeauna promovarea valorilor artistice. La acestea nu se poate renunţa totuşi nici în condiţiile folclorului bun de

https://biblioteca-digitala.ro

consum, cum nu se renunţă în condiţii similare nici pe celelalte planuri ale vieţii cultural-contemporane.

În cazul reproducerii profesionale, cei ce reproduc fiind în mare parte outsideri, o bună reproducere presupune o cunoaştere ştiinţifică a cîntecelor reproduse, deci explicitarea limbajului în care ele au fost create şi transmise. Presupune stăpînirea sistemului de semne tradiţionale, cunoaşterea semnificaţiilor fiecărui semn, a sensului mesajelor şi a modurilor în care se articulează actele folclorice în cadrul diferitelor procese. Această cunoaştere este însă astăzi insuficientă la outsiderii ce vor să devină profesionişti ai folclorului. Actul de punere în circulaţie a bunurilor folclorice este deci de cele mai multe ori doar o mimare. Numai în cazuri excepţionale, la interpreţi deosebit de dotaţi, cum a fost cazul cunoscutei cîntăreţe Maria Tănase, cum este cazul naistului Gh. Zamfir, a taragotistului Dumitru Farcaş sau a tinerei cîntăreţe Titiana Mihali şi încă a cîtorva care merg pe aceeaşi cale, se poate observa şi la nivelul folclorului bun de consum, cunoaşterea, folosirea creatoare a limbajului tradiţional.

În viaţa culturală folclorul tradiţional se întîlneşte cu folclorul bun de consum şi se influenţează reciproc. Uneori bunurile vehiculate pe căile moderne fiind un autentic limbaj popular, fac ca acolo unde rădăcinile anumitor categorii folclorice nu s-au uscat cu totul şi aceste categorii au trecut doar în stare latentă, ele să înmugurească din nou. Acest fenomen apare cu pregnanţă deosebită în cadrul manifestărilor folclorice locale, care dau sensuri noi şi mare amploare obiceiurilor tradiţionale sau creează pentru acestea noi prilejuri de manifestare.

Cele două forme sub care folclorul trăieşte astăzi sînt deci menite să conviețuiască încă un timp. Funcţia lor însă este diferită şi va rămîne ca atare.

Faptele de folclor tradiţional sînt mesaje ale celor ce le creează, adresate lor înşişi sau membrilor colectivităţii egali cu ei, cu scopuri foarte diverse dar întotdeauna bine precizate de ansamblul contextului tradiţional în care se produc.

Bunurile folclorice de consum au deocamdată statutul replicilor, a reproducerilor din artele plastice. Ele se adresează întregii comunităţi naţionale. Deci rolul diferenţelor zonale a dispărut, tinde să dispară diferenţa sat oraş, dar apar noi diferenţe ce derivă din structura complexă a societăţii industriale. Acestea creează diferenţe în nivelele de receptare, diversifică funcţional consumul folcloric. Cei ce le reproduc artizanal sau profesional nu urmăresc comunicarea unui mesaj folcloric tradiţional, ci a unui mesaj artistic ce poate fi receptat de la petrecerea plăcută a timpului liber pînă la o mare, esenţializată, trăire artistică.

Statutul folclorului bun de consum nu se defineşte deci decît în ansamblul culturii contemporane. Definirea nu se poate face numai prin raportarea la folclorul tradiţional, ci trebuie făcută şi prin raportarea la celelalte manifestări artistice cu care se întîlneşte în viaţa culturală de astăzi. Definirea lui, pe aceste coordonate, presupune o explicitare a limbajului, prin care se realizează şi cunoaşterea condiţiilor în care funcţionează, a multiplelor şi complexelor articulaţii prin care este integrat în cultura zilelor noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

LE FOLKLORE DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

Cet article cherche à établir les limites qui existent entre le folklore traditionnel et le folklore performé par massmedia ou bien par des représentations d'amateurs et des formations professionnelles. La base dont se sert l'auteur est le stade actuel du folklore roumain contemporain. Celui-ci favorise particulièrement l'analyse de la réalité, en vue des délimitations, puisque les faits folkloriques traditionnels sont encore présents dans la grande majorité des communautés rurales et également par le fait qu'ils détiennent une place importante dans les programmes de la radio et de la télévision, dans les publications. En même temps les faits folkloriques sont amplement mis en valeur par les artistes amateurs et les ensembles d'amateurs.

L'article fait ressortir l'existence de certaines formes de folklore traditionnel bien préservées. Ensuite on soumet à la discussion l'opposition de la force de conservation et celle de renouvellement, les catégories plus labiles et les plus résistantes du folklore contemporain roumain. L'auteur découvre une résistance accrue aux innovations dans le domaine des coutumes que dans celui de la chanson, de la narration, etc.

L'article présente ensuite le rôle des mutations fonctionnelles dans l'existence des différentes catégories folkloriques et directement lié à ce dernier le processus de transformation à travers lequel passent les biens folkloriques traditionnels.

Après avoir établi le plan de référence du folklore traditionnel, l'article tente à définir le folklore performé par la mass-media, etc., en tant que bien de consommation.

Produit artisanal, le folklore bien de consommation, n'est qu'une reproduction qui se soumet aux lois des biens de consommation, de la standardisation, de l'emballage, de la réclame.

Le degré de rapprochement entre la reproduction et l'original est différent, bien que les artisans disposent d'un riche répertoire d'originaux. Le degré de rapprochement se différencie par rapport à la réceptivité des consommateurs.

En tant que bien de consommation le folklore quitte la sphère de culture traditionnelle et s'interfère à d'autres domaines artistiques de la culture contemporaine. Ses fonctions sont fondamentalement différentes des fonctions du folkore traditionnel et cette différence touche aux changements de structure. Mais il n'est pas à souhaiter que ces changements nuisent au point de vue artistique.

En plaçant le problème sur le plan sociologique de la culture, l'article définit le statut du folklore en tant que bien de consommation.

https://biblioteca-digitala.ro

SENSUL VALORIFICĂRII FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMÂNI CONTEMPORANI*

CORNELIU GEORGESCU

O abordare oricît de sumară a temei enunțate în titlu implică în mod practic parcurgerea în întregime a muzicii românești din ultimele decenii și, inevitabil, situarea ei în context internațional. Conștienți de imposibilitatea de a formula decizii sau judecăți de valoare asupra unui fenomen complex, aflat în plină desfășurare — asupra căruia nu există lucrări de sinteză, iar informarea întîmpină încă dificultăți — ne vom limita la cîteva din aspectele relației folclor-creație muzicală cultă, pe care le considerăm esențial noi, și anume, în mod special asupra raportului, cel mai puțin cercetat, între folclor și așa-numita „muzică de avangardă", de după 1960.

★

Unele similitudini ale creației muzicale de tip fundamental, la care ne vom referi cu precădere, cu cercetarea științifică din aceeași categorie sînt de asemenea semnificative. Aceste laturi ale cunoașterii umane se dezvoltă amîndouă într-un ritm susținut, nu au o aplicabilitate imediată, dispunînd întotdeauna de un avans față de practică, se ramifică neîncetat sau stabilesc puncte de contact cu discipline aparent îndepărtate, cunosc rupturi radicale cu ceea ce se considera o „evoluție clasică", își reconsideră sau redefinesc fără încetare obiectul de studiu, metoda, reclamă o specializare intensă, lucrările de sinteză — în caz că există — sînt rare și greu accesibile, apropierea celor neinițiați solicitînd eforturi susținute etc. Pe de altă parte, contactele directe, extrem de multilaterale dar tradiționale, ale muzicii cu știința, devin în ultimele decenii maxime. Ele merg de la aplicarea unor mijloace științifice de analiză, execuție sau chiar creație (de exemplu, aplicarea teoriei mulțimilor, calculului probabilităților, logicii matematice sau imprimarea pe bandă, prelucrarea sunetului

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, din 6.V.1971.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 361–368, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

în laboratorul electronic, utilizarea calculatorului în compoziție) pînă la raportul invers, utilizarea artei ca sursă de informație, experiment, de către știință (ca în istorie, geologie, psihologie etc.) Muzicologia științifică, în curs de constituire abia (spre deosebire de cea descriptivist-literaturizantă, cu o tradiție seculară), se confundă aproape cu creația propriu-zisă, mergînd alături de ea în sondarea sistematică a aceluiași obiect : *fenomenul muzical componistic*, privit doar din unghiuri diferite. Explorînd cu spirit artistic și științific neobosit cele mai diferite laturi ale acestui fenomen (posibilitățile structurilor melodice, ritmice apoi, în ultimii ani, timbrale, pînă la epuizarea lor în sens tradițional ; problemele organizării „timpului muzical" ca entitate diferită de timpul fizic, fiziologic ; probleme de comunicare, de studiere a muzicii ca limbaj), compozitorii și muzicologii secolului 20 au descoperit din nou, *dar de pe o poziție principial diferită față de cea a secolului 19*, resursele uriașe și practic inepuizabile ale etnomuzicii, atît a popoarelor proprii cît și, de data aceasta cu același interes, și a altor popoare. Acesta este sensul nou al valorificării folclorului muzical în creația românească de către compozitorii ultimei perioade, continuatori ai unei tradiții culte care depășește un secol, dar, în acest mod, și a altor tradiții, cu mult mai vechi și mai valoroase. În această accepțiune, a valorifica folclorul înseamnă a-l explora, a-i folosi multilateral sugestiile, *a experimenta pornind de la el.*

★

Creația muzicală cultă românească s-a născut și a evoluat sub semnul contactului continuu cu folclorul național. Fără a înregistra în prima sa etapă de existență rezultatele unor școli naționale ca cele cehă, poloneză, rusă, maghiară (respectiv — Smetana, Chopin, Glinka, Liszt), dezvoltîndu-se în condiții istorice particulare, ea a cunoscut permanent acțiunea alternativă a 2 forțe complementare ; tendințele spre național și spre universal, la care ne referim, sînt depistabile atît diacronic cît și sincronic, într-o singură operă, cum ar fi aceea a lui George Enescu, primul compozitor român de valoare internațională tocmai datorită *tensiunii* existente în creația lui între aceste tendințe.

Nu vom insista asupra perioadei enesciene sau post-enesciene din cultura noastră muzicală (noțiuni globale care cuprind însă compozitori de orientări diverse : Paul Constantinescu, Drăgoi, Jora, Andricu, Toduță, Vancea, Ciortea, Negrea, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Buicliu, Socor, Feldman, Mendelsohn etc., apoi Bentoiu, Grigoriu, Berger, D. Popovici, Dan Constantinescu, Capoianu, Bughici, Beloiu, Zoltan Áládar etc., sau Stroe, St. Niculescu, Olah, Vieru, Rațiu, Țăranu, Marbé, Istrate etc.), perioadă în general analizată și relativ cunoscută, concentrîndu-ne atenția asupra unor aspecte semnificative ale creației de după 1960 (Precizăm, în principiu, că ordinea citării sau gruparea compozitorilor, ca și eventualele omiteri, nu au nimic comun cu o clasificare sau selecționare).

Caracteristic acestei perioade — incontestabil nouă ca orientare, chiar pentru compozitori de vîrste foarte diferite — este o mare diversitate stilistică (trăsătură de asemenea tradițională școlii românești, ca și folclorului românesc), datorită tocmai acțiunii, de data aceasta însă aproape simultane, a celor două forțe complementare enunțate. Rezultanta generală a acestei duble acțiuni, care-și găsește cele mai diferite forme ale echilibrului, este tendința actuală dominantă de a aborda

https://biblioteca-digitala.ro

folclorul muzical nu printr-o optică rutinieră îngustă, ci prin prisma asimilării celor mai noi cuceriri ale artei contemporane universale, tendință în care tinerii compozitori — și, uneori, nu numai cei tineri — se situează din nou alături de oameni de știință de orientare nouă. Ultimele generații — Glodeanu, Moldovan, Meţianu, Costinescu, Zorzor, Draga, Kleper, Coman, Herman, Carmen Petra sau Hrisanide, Brînduș, Miereanu, Celarianu, Wendel, Nemescu, Cezar și mulți alții, fac încă și mai vizibilă, în peisajul componistic românesc contemporan, existența diversității maxime ca factor esențial (la fel ca în muzica modernă cehă, unde compozitori tineri ca Jan Kapr, Marek Kopelent, Lubóš Fišer, Vaclav Kučera, Miloslav Ištvan, Petr Eben, Klement Slavický etc. au orientări diferite și spre deosebire de muzica modernă poloneză, maghiară, rusă, care se desfășoară, în general, sub dominația categorică, la un înalt nivel, a unor personalități ca Lutoslawski-Penderecki, Bartók-Kodaly, respectiv Prokofief-Șostakovici). Desigur, noțiunile de experiment artistic, avangardă, inspirație folclorică, tendințele spre național sau universal, nu sînt cu totul noi; ele au existat întotdeauna, în arta oricărui popor, chiar dacă au avut intensități, sensuri și forme de manifestare diferite. Ceea ce este însă radical nou în creația noastră muzicală contemporană este tendința de a ieși dintr-o anumită izolare quasi-provincială, tendința de a experimenta *alături* de cele mai noi curente, de *a le asimila și depăși*, iar nu de a rămîne, cu prudență, în umbra lor.

★

Contactul creației culte cu folclorul a urmat și — ceea ce considerăm a fi un alt element nou al ultimei perioade — a depășit chiar etapele cunoașterii și analizei folclorului de către etnomuzicologi. Astfel, determinarea straturilor folclor autentic-semicult, vechi-nou, țărănesc-lăutăresc etc., chiar dacă ele mai sînt dezbătute încă de către cercetători, au lăsat urme în creația muzicală, care a profitat de asemenea din plin de valoroasele rezultate ale cercetărilor sistemelor modale, ritmice, arhitectonice, ca și de publicațiile de material folcloric cu caracter antologic. Compozitorii au mers însă mai departe pe acest drum, pe o cale intuitivă, depășind etnomuzicologia pînă la sesizarea unor aspecte care au scăpat deocamdată analizei, aspecte ale unui caracter național artistic de obîrșie folclorică, definit pe o bază cu mult mai complexă și generalizatoare, care poate fi detectată (și, deocamdată, mai dificil de explicat) și în alte ramuri ale artei românești a secolului 20 (ca în cazul lui Blaga, Brîncuși, Țuculescu, Arghezi, Sorescu).

Astăzi nu se mai poate susține că specificul național — noțiune complexă, în sfera căreia persistă de altfel multă confuzie — în arta muzicală populară sau cultă ar putea consta în cîteva elemente de limbaj particulare, după cum principii de structură mai complexă, ca sistemul prepentatonic sau rubato-ul, nu mai pot fi atribuite unui singur popor sau unei singure zone a globului. Mai important decît un anume material apare sistemul în care acesta este încadrat și, încă mai important, modul în care se operează cu aceste sisteme — sau, mai evoluat — cu generalizări ale acestor sisteme. Sensul utilizării unor resurse originale — bine cunoscute, înțelese și abordate cu o temeinică stăpînire a mijloacelor contemporane — ne apare astfel din nou a fi nu izolarea, ci afirmarea personală pe plan universal.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Cele mai diferite moduri de abordare a sugestiilor de origine etnomuzicală sînt practicate în prezent în creaţia cultă. Se pot utiliza „melodii" în mod nemijlocit (citate sau prelucrate), apoi analizate (intervale, ritmuri), apoi sintetizate (moduri, sisteme melodice, ritmice), apoi generalizate (complexe melodice, ritmice, deduse din sistemele corespunzătoare existente în folclor); este posibil de asemenea a apela la principii generale foarte diferite, ca improvizaţia, sincretismul, caracterul colectiv al creaţiei, modul de a concepe timpul muzical etc. Nici una dintre aceste posibilităţi nu a fost inventată însă de muzica secolului 20, după cum nici una nu este şi nu poate fi epuizată (este poate mai corect a afirma că *principiile evoluate, derivate* şi cele *elementare, originare*, se reîntîlnesc periodic); de asemenea, precizăm că nu le interpretăm ca simple etape istorice care sînt sau pot fi depăşite şi nici nu considerăm oportună ierarhizarea lor pe o scară a autenticităţii, profunzimii, valorii, criteriile de a judeca opera de artă avînd cu totul alte mecanisme şi justificări.

Citatul folcloric — în general, colajul — este frecvent în muzica ultimelor decenii în întreaga lume. După perioada expresionismului vienez (Schönberg, Berg, Webern), care a condus la „serialismul integral" cu diferite nuanţe (Boulez, Stockhausen în prima perioadă, Nono, Maderna, Pousseur), ca şi după primele experienţe de muzică electronică sau concretă (Varèse, Schaeffer, Stockhausen), compozitorii au început să apeleze frecvent la materiale muzicale exterioare limbajului lor propriu-zis, de diferite origini, tratate ca „obiecte sonore" complexe, de sine stătătoare. Aceste materiale pot fi: diferite surse sonore (clasice sau cu totul noi), fragmente de texte, muzică de Bach, Beethowen, jaz sau folclor. Concepţia care guvernează aceste lucrări este radical deosebită de cea a liniei tradiţional folclorice a secolului 20 (Strawinski, Bartók, Enescu, Messiaen) care, prin definiţie, prelucrează şi dezvoltă în mod organic sugestia etnomuzicală. O lucrare ca „Telemusik" de Stockhausen operează cu citate preimprimate pe bandă din folclorul polinezian, japonez etc.; în piesa „Orient-Occident" de Xénakis, materialul citat nu mai este melodico-ritmic, ci timbral, sursa folclorică fiind însă la fel de „neprelucrată" şi, astfel, relativ uşor de recunoscut. Diferită de concepţia tradiţională a primei jumătăţi a secolului 20, de abordare a folclorului, este şi orientarea unor compozitori americani ca Henry Cowel, Lou Harrison, John Cage, care, în deceniile 5—6, compuneau muzică pentru orchestre de percuţie sau pentru „pian preparat", reamintind — mai exact, reeditînd — atmosfera muzicii extremului orient. Concepţia componistică ce se interesează mai puţin de materialul muzical propriu-zis utilizat, cît de modul lui de organizare (concepţia „indiferenţei relative faţă de obiectul sonor") stă la baza şi a unor lucrări ca „Orologiul" de A. Vieru, „Canto" de A. Stroe, sau a unor piese de O. Nemescu, C. Miereanu. Punctul terminus al acestui drum ar putea fi considerată ideea din „Variations IV" de Cage, în care se mixează aleator cele mai diferite surse sonore, experienţă realizată şi la noi, într-un mod particular de O. Nemescu, în piesa „Memorial".

Generalizînd principiul improvizatoric — valorificat deja timp de decenii de către jazul american (principiu care nu a fost părăsit integral

https://biblioteca-digitala.ro

nici în creaţia cultă a secolelor trecute, dacă ne gîndim la cadenţele libere ale concertelor instrumentale sau la tradiţia virtuoşilor de a improviza pe teme oferite de public) — a apărut şi s-a dezvoltat, atrăgînd atenţia aproape tuturor compozitorilor, aşa-numita „muzică aleatorică". Dacă aleatorismul, ca mod de notaţie, a fost iniţiat de compozitorul polonez, în plină maturitate creatoare în acel moment, Witold Lutoslawski, grupuri de interpretare ale acestui tip de muzică (a cărui ultimă expresie este „textcompoziţia" sau „execuţia liberă în ansamblu") există astăzi în diferite centre muzicale (Paris, Köln, Madrid, Bratislava, Bucureşti). Printre compozitorii reprezentativi citäm din nou pe Stockhausen (care, pornind de aici, experimentează şi un aspect al *creaţiei colective*, în lucrări ca „Musik für ein Haus" sau „Ensemble" — piese scrise de către 12, respectiv 14 compozitori), apoi: Vinko Globokar, Cornelius Cardew, Luis de Pablo, Earle Brown iar, dintre compozitorii români, Miereanu, Celarianu, Hrisanide, Brînduş. În practica acestor formaţii există de asemenea, recunoscut sau nu, raţional sau instinctiv, un „cod nescris" (un repertoriu de posibilităţi, moduri de reacţie etc.) — deci un aspect *oral* al creaţiei, care stă la baza improvizaţiilor colective. Se poate considera, de asemenea, că relativa depersonalizare a compozitorului în acest gen de muzică (problemă extrem de interesantă, asupra căreia nu putem însă insista aici), mergînd pînă la acordarea priorităţii reale formaţiei executante, ne relevă un anumit tip de *anonimat*, de care muzica europeană a fost total străină în ultimele secole.

Modul de a construi forma muzicală, nonevolutiv, static, legat de o concepţie tipic orientală asupra timpului muzical care poate genera o aparentă monotonie, exasperantă pentru cei ce nu-şi pot modifica optica în funcţie de particularităţile obiectului supus atenţiei, s-a dovedit extrem de fructuos în muzica ultimelor decenii. Exemple tipice: „Fontana Mix" de John Cage (şi, în general, compozitorii americani contemporani, din ce în ce mai cunoscuţi şi apreciaţi ca Morton Feldman, Christian Wolff etc.), apoi „Lontano" de Györgi Ligeti, „Stimmung" de Stockhausen, lucrări de compozitori mai tineri, ca N. Huber, M. Almstedt, ca şi ultimele opere ale lui Stroe, Niculescu, Vieru sau a altor compozitori, citaţi anterior.

Principiul *sincretismului* a condus de asemenea la „spectacolul total", gen artistic în care muzica este asociată — dar nu dependentă! — cu mişcarea scenică, jocul de lumini, filmul — ca în unele lucrări ale lui Mauricio Kagel, Günther Becker, Ladislau Kupkovič sau, în România, Stroe, Vieru, Marbé, Nemescu, Cezar.

Alt domeniu de experimentare: reconsiderarea relaţiei tradiţionale compozitor-interpret-public, relaţie care stă la baza spectacolului. Suprimarea interpretului — ca în muzica electronică — ne apare astfel opusă ca direcţie principiilor „textcompoziţiei"; aceste două direcţii sînt îmbinate însă în practica formaţiei „MHz" a lui Becker, unde interpreţii improvizează pe instrumente electronice sau improvizaţia lor pe instrumente clasice este captată şi prelucrată prin mijloace electroacustice, simultan execuţiei (acelaşi lucru se întîmplă şi în piesa „Pole für Zwei" de Stockhausen, unde instrumentele la care se improvizează sînt electronium-ul şi „55-cord"-ul). Eliminarea publicului — ca în cazul interpretului popular tradiţional, care „cîntă numai pentru el însuşi", fiind parţial

https://biblioteca-digitala.ro

și compozitor — ar exclude comunicarea, cel puțin în sensul ei primar, deci și spectacolul. În fond, nu este vorba de eliminări, ci de un transfer de funcții între cei trei termeni ai acestei relații.

O altă tendință (poate conținînd elemente de sinteză ale unora expuse mai sus) este și aceea de a prelua un element esențial de origine etnomuzicală și de a-l generaliza, păstrînd însă și elemente „cvasi-naturaliste", ca în lucrarea „Colind" de Mihai Mitrea-Celarianu, care pornește de la o improzivație liberă ritmică, un refren de colind și un acord, reprezentînd sunetele unei melodii de acest gen, cîntate simultan.

Considerăm util a întrerupe aici șirul citării curentelor sau compozitorilor contemporani care-și pot revendica o obîrșie, direct sau indirect, etnomuzicală, cu atît mai mult cu cît aproape orice idee muzicală recentă poate fi judecată din acest punct de vedere (fapt încă insuficient cercetat, facilitat și de tendința accentuată a muzicii noi de a se detașa de bagajul livresc acumulat în cîteva secole de evoluție pe același drum, pentru a cerceta, cu alte metode, posibilitățile elementare ale structurilor muzicale, dar și de legăturile interne subterane, existente permanent între creația cultă și cea folclorică, chiar dacă ele au adoptat forme foarte îndepărtate de manifestare sau au fost mascate de sistemul de notație tradițional, ca în cazul gamei temperate, barei de măsură etc.); ne vom concentra în schimb atenția asupra a 2 lucrări românești reprezentative pentru creația ultimului deceniu, lucrări care aduc elemente noi și în peisajul muzical internațional: este vorba de piesele „Canto I" de Aurel Stroe și „Unisonos" de Ștefan Niculescu (scrise în 1968, respectiv 1970). O scurtă descriere a acestor lucrări — analiza lor, oricît de sumară, depășind cadrul textului prezent — ne va releva legăturile lor complexe, organice, cu folclorul, facilitîndu-ne și unele concluzii.

„Canto I", de A. Stroe, se bazează pe o axă de 208 sunete construită din 14 melodii-citat, avînd comun între ele doar caracterul general cantabil (cîntec bizantin, cîntec neobizantin, colindă din Transilvania, cîntec indian al tribului Pueblos, cîntec popular japonez, cîntec indian american, improvizație în sistemul modal indian Venkatamkhi, cîntec popular ebraic, cadență populară rusească, cîntec negro-spirituals, cîntec gregorian, cîntec beduin din Sahara de vest, cîntec chinezesc de Li-Tai-Po și cîntec din insulele balineziene). Acest șir de sunete este atribuit la 12 grupe instrumentale, momentul începerii sau întreruperii intervenției fiecăreia fiind indicat, cu aproximație, într-un interval de timp limitat, stabilit conform unor norme incluse în programul clasei de compoziții „Generator I" (Amintim, cu acest prilej, că Stroe este inițiatorul în România a utilizării calculatorului în compoziție). Este vorba deci de o extindere maximă a noțiunii de canon sau a unor principii de eterofonie. Impresia rezultată este aceea de „melodie continuă" wagneriană (desigur, în sensul cel mai general), de masă sonoră compactă cu densitate timbrală lent variabilă, care urcă, imperceptibil dar continuu, din registrul grav spre acut, neinteligibilă melodic decît fragmentar, incert, difuz. Alte lucrări ale autorului, care ilustrează aceeași concepție componistică, sînt: „Arcade", „Muzica de concert pentru pian, alămuri și percuție", „Muzica pentru Oedip la Colonna", „Laude" I și II (lucrări scrise între 1963—

https://biblioteca-digitala.ro

1968). Nu este lipsit de interes a arăta că, în 1963, cînd a fost scrisă piesa „Arcade", muzica românească se găsea pe cu totul alt drum, lucrările lui Stroe contribuind într-un mod extrem de activ la afirmarea unei noi orientări.

„Unisonos" de Ştefan Niculescu se bazează pe un tip de muzică extrem de originală, aproape exclusiv coloristică, reprezentînd o extindere a eterofoniei la alte structuri muzicale, în afara celei melodice. Acest proces — experimentat iniţial de către compozitor în piesa „Eteromorfie" (1967), unde principii melodice au fost aplicate şi la arhitectonica muzicală, relevînd un mod nou de a concepe unitatea operei de artă — a continuat apoi cu piesele „Formanţi", „Joc al tastelor", „Aforisme" (toate scrise între 1967—1970). Un material folcloric propriu-zis nu există în această lucrare, cu toate că unele formule elementare melodice sau ritmice ar putea fi considerate a avea o asemenea provenienţă; există însă un principiu de origine etnomuzicală generalizat. Muzica — al cărei sistem original de notaţie, relativ liber, evidenţiază de asemenea principiul eterofoniei — decurge ca o oscilaţie continuă, faţă de o serie de puncte fixe („unisonuri"), oscilaţie definită pe coordonate melodice, ritmice, dinamice, timbrale.

Punctele de contact cu folclorul ale lucrărilor descrise sînt diverse, de diferite grade de generalitate. Ele nu urmăresc numai pitorescul, deşi îl conţin în forme extrem de subtile. Prin folclor nu se mai înţelege însă aici doar o suită de elemente lexicale ci, în primul rînd, un mod original de a concepe muzica. Asociaţiile care ni se impun — lirism, linişte, echilibru, mişcare ondulatorie, nedefinit, contemplativ, static, continuu — ne aproapie de sugestiile formelor unui Brîncuşi, a cărui concepţie de asemenea nu este numai folclorică sau numai românească, dar izvorăşte din aceste surse pentru a ajunge la nivelul experienţei artistice a secolului 20, creaţia sa reprezentînd un limbaj universal care depăşeşte dialectul cu putere de circulaţie limitată.

Sensul esenţial nou al valorificării folclorului este deci cucerirea cu ajutorul mijloacelor iniţial etnomuzicale proprii, a noţiunilor limbajului artistic contemporan, general valabile, noţiuni de care nu poate face abstracţie o gîndire evoluată, după cum nu poate face abstracţie de noţiunile noi ale ştiinţei, oricît de dificil de asimilat. Eficienţa lor maximă constă în construirea unui mod de a gîndi original şi modern, proces în care arta nouă, alături de ştiinţa nouă, are un cuvînt important de spus.

LE SENS DE LA VALORISATION DU FOLKLORE DANS LA CRÉATION DES COMPOSITEURS ROUMAINS CONTEMPORAINS

L'exposé suivant s'occupe particulièrement de la musique d'après 1960, nommée « d'avant-garde ».

Une série d'éléments communs dans le développement de la science et de l'art du XX^{ème} siècle nous suggère l'application, aussi, dans la création musicale des catégories *fondamental-appliqué*. Elles sont définies par : l'expériment, l'originalité comme principe essentiel, caractère abstrait (but : la recherche du phénomène componistique), respectivement : la

https://biblioteca-digitala.ro

réalisation artisanale, le standard, la finalité sociale concrète (but : l'offre des « biens de consommation courante » sur demande). Le critérium de la valeur est tout à fait indépendant de ces catégories existantes d'ailleurs pratiquement dans une interaction dialectique.

Dans la recherche componistique la suggestion ethnomusicale constitue un facteur important ; la plupart des courants musicaux modernes peuvent être considérés comme ayant un tel point de départ (depuis les éléments lexicaux ou des systèmes structurels généralisés jusqu'à des principes comme celui de l'improvisation, du syncrétisme, le caractère collectif, oral, etc.).

Dans la création musicale roumaine récente les tendances vers le « national » ou « l'universel » peuvent être identifiées tant diacroniquement que syncroniquement ; elles déterminent une diversité de style maximale ; l'analyse des deux ouvrages représentatifs (« Canto I » par A. Stroe et « Unisonos » par Ştefan Niculescu) nous relèvent ce fait.

Le nouvel sens de la mise en valeur du folklore, dans la création musicale de la dernière décennie, réside dans la continuité de l'expérimentation en partant des suggestions folkloriques les plus générales, dans le but de construire une manière de penser originale et moderne pour la musique, ayant une puissance de circulation universelle.

https://biblioteca-digitala.ro

RAPORTUL ÎNTRE MODELUL FOLCLORIC ŞI PRODUSELE SPECTACULARE DE DANS POPULAR*

ANCA GIURCHESCU

Paralel cu unele fenomene, desigur foarte nuanţate, care atestă o descreştere a interesului faţă de practicarea anumitor genuri folclorice în contextul lor tradiţional, asistăm la un adevărat boom al producţiilor de folclor în planul culturii de masă. Ne găsim în faţa unui proces cu vaste implicaţii socio-culturale, datorat permanentului dialog între producătorii şi consumatorii de informaţii culturale, reductibil în esenţă la o intensificare a transferului creaţiei folclorice dintr-un context cultural în altul şi anume : din cel tradiţional în cel al culturii de masă sau al creaţiei culte.

Este incontestabil însă că acest proces care constă în ruperea unui echilibru existent, consolidat prin tradiţie, şi folosirea limbajului folcloric ca mijloc de transmitere a unor noi mesaje, imprimă acestor creaţii profunde modificări de structură şi sens. Produsele care sînt în prezent vehiculate în planul culturii de mase (atît la sate cît şi la oraş), aduc tot mai mult în discuţie conceptul de „autentic", opoziţia între „stilizat" şi „brut", între artistic şi artizanal.

Ţinînd seama de faptul că aceste produse exercită o influenţă crescîndă asupra însăşi fondului folcloric, datorită în special girului moral conferit de mijloacele mass-mediei, considerăm că nu este lipsită de interes încercarea, chiar sumară, de a determina modul de existenţă, semnificaţiile şi structura lor, ca şi raportul în care se situează faţă de creaţiile folclorice propriu-zise.

Considerat în planul tradiţional, folclorul poate fi privit ca un limbaj complex, sincretic, ce corelează într-un context social dat (profan, ceremonial, ritual) coduri diferite, purtătoare ale unui mesaj comun, adresat unui anumit grup social în acelaşi timp emiţător şi receptor al mesajului. El constituie un sistem coerent, în care componentele : poetice, muzicale, coregrafice, gestice, mimice, teatrale etc., se corelează şi se ierarhizează în baza unor norme şi legi intrinsece, specifice, instituite prin tradiţie.

---

* Comunicare ţinută la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, manifestare organizată pentru sărbătorirea Semicentenarului P.C.R. — la 6.V.1971.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 369–374, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

Ar fi însă o greşeală elementară să considerăm acest sistem ca fiind un sistem închis. Raportarea la contextul culturii naţionale ne poate oferi realele lui dimensiuni, evidenţa permanenţei transferurilor între diferitele planuri culturale şi a procesului evolutiv care îl definesc şi îl guvernează.

Referindu-ne în cele ce urmează la una din componentele acestui sistem şi anume : dansul popular, credem că nu exagerăm afirmînd de la bun început că o dată rupt de contextul tradiţional şi încadrat în alt sistem cultural, definit de alţi parametrii, el încetează de a mai fi un fapt de foclor în înţelesul strict al termenului.

În primul rînd dansul popular este actualizat de către formaţiile artistice de amatori şi profesioniste, care îl practică, într-un unic context social : spectacolul scenic organizat, deoarece spectacolul constituie una din principalele căi de transmitere a informaţiilor culturale spre masa largă a consumatorilor.

Specialiştii sînt unanimi în a recunoaşte prezenţa componentelor formale ale spectacolului în multiple manifestări folclorice. (Formă denumită de André Schaeffner : pré-théâtre) [1]. Dar faţă de contextul spectacular al horei satului de exemplu, spectacolul scenic instituie o serie de norme care modifică esenţial structura limbajului coregrafic tradiţional.

Legile scenei, funcţia preponderent spectaculară, impun în primul rînd o selecţie în ansamblul dansurilor ce constituie o tradiţie dată (locală, zonală etc.), pentru a fi transpuse scenic în special acele tipuri care conţin în structura lor parametrii cu potenţe spectaculare maxime [2]. Ca urmare, din numărul atît de mare de dansuri existente în tradiţia folclorică românească s-a constituit un corpus relativ restrîns de piese considerate apte de a fi valorificate pe scenă (ceea ce explică şi apariţia fenomenului de modă, caracterizat prin prezenţa obsesivă pe scene a cîtorva dansuri de mare spectaculozitate).

Legile scenei impun modificări însăşi parametrilor constitutivi ai dansurilor. Vom da doar cîteva exemple.

Orientarea în funcţie de modul de dispunere al publicului, găsirea unor unghiuri de vizibilitate optimă implică modificări ale formaţiei, prizei şi raporturilor între dansatori. Necesitatea organizării spaţiului scenic, respectînd cerinţele de contrast şi variaţie, impune crearea aşa-numitelor desene coregrafice. Uneori folosirea lor exagerată reduce dansul la o formală şi şablonardă înlănţuire de traiectorii şi grupări. Realizarea unui anumit contur dinamic determină modificarea structurii arhitectonice şi legarea aproape obligatorie a dansurilor sau a fragmentelor de dans în suite. Remarcăm prezenţa suitelor şi în folclorul propriu-zis, ca formă specifică de existenţă a anumitor dansuri în contextul coreic. În acest caz însă, ele sînt rezultatul evoluţiei istorice şi exprimă relaţii funcţionale precise între dansuri. Reducerea distanţei între scenă şi public se realizează prin mărirea amplitudinii mişcărilor, eliminarea elementelor ornamentale greu sesizabile. De asemenea restrîngerea timpului la o

[1] André Schaeffner, *Rituel et pré-théâtre*, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965, p. 21.

[2] Procesul selectiv se întîlneşte şi în planul folcloric, dacă ne referim la modul în care se realizează actul transmiterii tradiţiei coregrafice din generaţie în generaţie, ceea ce diferă sînt însă criteriile acestei selecţiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

durată optimă de vizionare, ca şi încadrarea dramaturgică a piesei respective, implică înscrierea ei într-un chenar fix, ce presupune existenţa marcată a unui început şi final. Respectarea unor norme ale esteticii clasice, aflate uneori în opoziţie cu cele ale esteticii folclorice, impune modificări facturii dansurilor, în sensul omogenizării şi sincronizării mişcărilor, a integrării individualităţilor în ansamblu. Din acest punct de vedere dansul scenizat se situează pe o poziţie opusă celui folcloric, căruia îi sînt proprii variaţia, improvizaţia spontană, policinetismul, toate avînd ca mobil libertatea de exprimare temperamentală şi artistică a fiecărui dansator.

În principal, necesitatea de a suscita continuu interesul publicului, de a-l impresiona afectiv, de a-l capta, determină o selectare chiar a conţinutului de mişcare al dansurilor, potenţarea efectelor ritmice sonore, accelerarea tempoului de execuţie şi creşterea dinamicii pe seama creşterii intensităţii în execuţia mişcărilor (a paşilor bătuţi, de exemplu), ca şi a folosirii, uneori exagerate, a strigăturilor care subliniază şi susţin totodată momentele de înaltă tensiune.

Aşadar, ca element de spectacol, dansul popular în forma sa scenică este un elaborat unic, ce nu admite variante spontane, pe care realizatorul (sau grupul de realizatori), prin intermediul interpreţilor, îl oferă spre consum publicului spectator. El ar putea fi considerat în anumite cazuri ca o nouă formă de existenţă a folclorului, atunci cînd intervenţiile de scenizare sînt minime, dar în nici un caz nu poate fi confundat cu faptul de folclor propriu-zis.

Spectacolul, ca unul din mijloacele principale de comunicare în contextul culturii de masă, apare ca produsul unui dialog între o producţie şi un consum, fapt care implicit presupune existenţa la acest nivel a două categorii de indivizi : producătorii de informaţii culturale (în cazul nostru spectacolul de dans) şi consumatorii.

În raport cu funcţiile asumate în cadrul spectacolului, categoria producătorilor se subîmparte în : organizatori, realizatori şi interpreţi. În cele ce urmează ne vom referi pe scurt la ultimele două.

Interpreţii, respectiv participanţii activi în formaţiile artistice, constituie un grup specializat, a cărui componenţă este definită printr-o serie de norme selective. Spre deosebire de planul folcloric, în care practicarea dansului era o regulă socială obligatorie, aderarea la un grup artistic devine un act de liberă opţiune, supus înclinaţiilor, intereselor, modei etc. Chiar şi în rîndul celor interesaţi de practicarea dansului, într-o formaţie artistică se operează o strictă selecţie, criteriile vizînd calităţiile artistice, fizice, intelectuale (capacitatea de asimilare).

Statutul de interpret presupune principial cunoaşterea limbajului dansului popular. Din acest punct de vedere interpreţii se divid în două categorii distincte : cei pentru care dansul constituie un limbaj natural (în general din mediul rural) şi cel din mediul urban pentru care el reprezintă un limbaj artificial.

În raport cu spectacolul însă, ambele categorii se situează pe poziţia de „outsider" deoarece fiecare producţie scenică reprezintă o formă particulară a acestui limbaj ce necesită, pentru a putea fi folosit, o explicitare şi un proces de învăţare, acţiuni îndeplinite în principal de către instructorul sau coregraful formaţiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe lîngă rolul de creator al spectacolului, instructorul reprezintă agentul de transmitere prin mijlocirea căruia dansul popular este transferat din planul folcloric în cel al culturii de masă şi deci de la purtătorul de folclor la consumator. Aşadar pe de o parte se realizează un prim act de transmitere (de obicei cu caracter spontan) de la purtătorul de folclor la specialist şi un al doilea (însoţit de explicitare) de la acesta la interpreţi.

În cazul însuşirii practice a dansurilor, autenticitatea redării lor ulterioare este întrucîtva diminuată deoarece ele sînt marcate de personalitatea artistică şi datele psiho-somatice ale mediatorului. Distorsionarea modelului folcloric de la care se porneşte se accentuează în raport direct cu numărul de mediatori ce intervin pe parcurs în fluxul acestui proces de transmitere pe care îl putem numi oral.

În ceea ce priveşte al doilea moment al transmisiei (specialist-interpreţi) vom remarca doar că de foarte multe ori el se petrece nu la nivelul limbaj, ci la cel al vorbirii. Cu alte cuvinte, colectivul neiniţiat ia contact nu cu dansul în întregime, ca element semnificativ (ştiut fiind că dansul popular are un semnificat numai în totalitatea componentelor sale coreice), ci cu produsul scenic format din fragmente disparate, uneori eterogene, combinate în funcţie de criterii spectaculare. Rezultatul este că interpreţii ajung în aceste cazuri la o trunchiată înţelegere a limbajului dansului popular, fiind puşi totodată în imposibilitate de a descifra şi reda conţinutul emoţional specific.

După trecerea în revistă a cîtorva din coordonatele existenţei dansului popular, în contextul social spectacular, vom încerca să precizăm raporturile de sens şi expresie cu modelul folcloric pe care fiecare producţie scenică îl presupune.

Privite prin prisma capacităţii lor semnificative, producţiile scenice de dans popular, dincolo de orice alte semnificaţii culturale, extra-coreice, trimit la un semnificat ultim, de maximă generalitate, comun celor mai diferite limbaje coregrafice şi care se cere conceput ca o stare umană manifestată printr-un complex de reacţii psiho-somatice, subiectiv variabile, pe care am putea-o denumi „starea de dans".

Imposibilitatea traducerii verbale, decît în mod indirect şi aproximativ, a substanţei dansului ne obligă să ne oprim la nivelul expresiei formale a conţinutului care se referă la funcţiile semnificative atribuite dansurilor prin raportarea lor la planul social. La acest nivel de sens faţă de varietatea şi diversitatea funcţională a dansurilor, din contextele tradiţional folclorice, produsele scenizate, actualizate în contextul social al spectacolului organizat, îşi asumă ca principală şi unică funcţie cea spectacular-artistică. Ele ar putea fi în consecinţă considerate ca semne particulare, aparţinînd unei clase semantice cu mult mai largi, fiind situate alături de teatru, pantomină, circ, balet etc.

Din punct de vedere al acţiunii de comunicare, mesajul spectacolului de dans popular este constituit atît din informaţii conceptuale, formulabile în cuvinte (în cazul aşa-numitelor dansuri tematice), cît şi a unor informaţii de ordin emoţional-estetic datorate structurii specifice cinetico-ritmice, plastice şi dinamice a dansurilor şi care sînt traductibile doar prin stările psiho-somatice pe care le declanşează în rîndul spectatorilor şi interpreţilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că dansul scenizat este rezultatul unui proces de recreare sau de reinterpretare, în conformitate cu intenționalitatea realizatorului, a unor dansuri deja existente, purtătoare ele însăși de semnificații precise în contextele social-folclorice. În acest sens, mesajul spectacolului de dans trebuie să conțină și o serie de informații referențiale care să ofere publicului receptor (posesor sau lipsit de reprezentări anterioare) o „imagine" cît mai veridică și cît mai completă, atît la nivelul substanței cît și a expresiei, asupra modelului folcloric propriu-zis.

Acest model, a cărui existență este presupusă de orice spectacol de dans popular, poate avea, de la caz la caz, un grad mai redus sau mai mare de generalitate; pornind de la modelul unei variante concrete, la schema abstractă a modelului unui tip, al unei clase, al unui specific zonal sau chiar național.

În măsura în care producțiile scenice se încadrează în limitele modelului propus, în măsura în care intervențiile realizatorilor nu înlătură sau nu devin incompatibile cu principalii săi parametrii, se poate folosi noțiunea de „autenticitate".

Nu trebuie să uităm, însă, că în primul rînd un spectacol de dans este sau ar trebui să fie un fapt de artă.

Capacitatea interpreților de a transmite publicului cu sinceritate, cu maximă intensitate și cît mai fidel, întreaga gamă emoțională, proprie „stării de dans", perfectul echilibru al tuturor mijloacelor de expresie scenică reprezintă condițiile fundamentale ale realizării actului artistic.

Hipertrofierea funcției spectaculare a dansurilor, din dorința captării cît mai facile, exclusiv senzoriale, a publicului, duce în aceeași măsură la denaturarea și distorsionarea imaginii pe care acesta și-o face asupra patrimoniului folcloric tradițional, cît și la vicierea gustului său estetic-tradițional.

În sistemul culturii naționale interdependența între planul folcloric și cel al culturii de masă se manifestă sub forma unei permanente acțiuni în dublu sens.

Alături de procesul de urbanizare a mediului rural, răspîndirea producțiilor de muzică și dans popular prin mijlocirea mass-mediei, contribuie la transformarea unui număr tot mai mare de indivizi din purtător în consumator de folclor, ceea ce explică în bună măsură cerința crescîndă pe piața culturală a acestor produse folclorice de consum.

Pe de altă parte, în multe din satele noastre, echipa de dansuri, ca și spectacolele organizate de căminul cultural rămîn pentru dansul popular unicele contexte sociale de manifestare. În consecință, formația artistică de amatori își asumă din ce în ce mai mult funcția de menținere și perpetuare a tradiției dansului popular.

Limitarea însă a formelor de manifestare la spectacolul scenic, de multe ori cu caracter competitiv, lipsa evidentă de pregătire și în special de orientare a cadrelor, lipsa de exigență față de produsele artizanale, ridicarea lor la nivelul de modele, sînt tot atîtea cauze care contribuie la treptata erodare a patrimoniului tradițional al dansului popular românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

LE RAPPORT ENTRE LE MODÈLE FOLKLORIQUE ET LES PRODUITS SCÉNIQUES DE LA DANSE POPULAIRE

Partant de la constatation que toute danse populaire, prise hors de son contexte social traditionnel, utilisée comme élément de spectacle sur le plan de la culture de masses, ne peut plus être considérée comme un fait authentique de folklore, l'auteur poursuit la justification de cette assertion, en exposant les principales modifications de structure et de sens, impliquées par cette mutation, d'une part et de l'autre à établir les rapports existants entre la production scénique et le modèle folklorique.

On analyse ainsi les principales transformations imposées à la danse populaire par les normes du spectacle, visant : le répertoire, le déroulement dans l'espace, le système cinétique-rythmique, la dynamique architectonique, etc.

En présentant le processus de la transmission de la danse populaire depuis le porteur de folklore jusqu'à ses interprètes, on constate une progressive distorsion de l'original par rapport direct au nombre des intermédiaires (agents transmetteurs) qui interviennent sur le parcours. De même, la transmission ne se réalise pas maintes fois au niveau du langage de la danse populaire, mais à celui de la parole.

Les produits scéniques de danse populaire s'approprient comme principale fonction celle spectaculaire-artistique. Le message du spectacle de danse populaire est constitué, dans son action de communication, non seulement par des informations conceptuelles et d'ordre émotionnel-esthétique, mais aussi par des informations de référence qui puissent offrir au public une image des plus véridiques sur le modèle folklorique, dont l'existence est supposée par toute production scénique.

On peut parler du respect de l'authenticité dans la mesure dont les productions scéniques s'encadrent dans les limites du modèle proposé et les interventions des réalisateurs ne sont pas incompatibles avec ses principaux paramètres.

L'hypertrophie de la fonction spectaculaire conduit implicitement à la négation du modèle folklorique.

On aborde, à la fin, le problème de l'influence que les productions scéniques véhiculées, sur le plan de la culture de masses, exercitent sur le fonds traditionnel de danses.

https://biblioteca-digitala.ro

REPUTAȚIA, REPERTORIUL ȘI STILUL UNUI MÜNCHAUSEN AMERICAN

JAN HAROLD BRUNVAND
Salt Lake City (Utah)-SUA

Un fenomen izbitor, caracteristic culturii americane moderne — în cea mai mare parte *în masă* produsă și *în masă* consumată — este înalta prețuire acordată elementului presupus a descinde din tradiția populară originară.

Poate ca o reacție împotriva negustorilor de cultură de masă, care operează prin discuri, televiziune, cinema etc., americanii par să simtă nevoia unui anume soi de cultură-din-vremurile-de-demult, anonim concepută, oral transmisă, romantică, simplă, rurală, nevoie ce se manifestă în înclinația multora de a se da în vînt după astrologie, povestit, cîntat folcloric, dansat în piață, copt pîine în casă, țesut la război, convițuit comunitar și altele asemenea.

Dar — culmea ironiei — înșăși acele pilde de presupusă „tradiție folclorică" pe care majoritatea americanilor le cunosc cel mai bine și le socot cele mai grăitoare, au fost în realitate — inițial — puse în circulație din interes comercial : sînt pură contrafacere, „fakelore", nu folclor ! Majoritatea personajelor care fac obiectul acestui „cult al folcloricității", a ceea ce este „folksy" — după vorba unui cunoscut scriitor —, sînt eroi-ersatz, pseudo-eroi populari precum uriașul tăietor de lemne Paul Bunyan sau cowboyul-superman Pecos Bill [1]. Nenumărate cărți, pentru adulți sau pentru copii, au fost închinate relatării isprăvilor unor asemenea figuri. Descrieri ale celor doi eroi menționați și a multor altora la fel de „folclorici" și la fel fabricați, sînt în consecință prezente în orice privire de ansamblu — prin optica omului simplu — asupra folclorului american. Mai mult decît atît. Acest gen de eroi au fost, de la bun început, descriși

[1] Aceștia (ca și alți eroi populari americani) sînt temeinic discutați în cartea lui Richand Dorson, *American Folklore*, Chicago, 1959, în special cap. VI, pp. 199—243. Tot Dorson este și autorul termenului, binevenit, de „fakelore". [Acest paronim, semi-satiric, al lui „folklore" derivă din substituirea lui „folk", din cuvîntul compus, prin „fake" = contrafacere, înșelătorie, coțcărie etc. — n.tr.]

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 375—390, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

de *scriitori*, nu de *folcloriști*. Pe de altă parte, preluați de publicitate, de ziare, de literatura pentru tineret și de diversele genuri de divertisment popular, prin însuși faptul acestei întrebuințări ei au pierdut pînă și acele vagi rădăcini folclorice pe care le vor fi avut poate, cumva, odinioară.

Și totuși un anume timbru *autentic* de legendă populară despre *eroul american* există. El poate fi identificat în povestirile *spuse de* sau *privind* personaje locale specializate în debitarea de enorme minciuni despre ei înșiși.

Acești „Münchauseni regionali" au început să fie studiați de folcloriști abia după 1940. Deși toți subiecții în chestiune au murit între timp, legendele lor subzistă. Mereu noi specimene de personaje și povestiri de acest gen sînt descoperite [2].

Münchausenii americani, ca și prototipul lor european, erau plăsmuitori de brașoave (în care-și rezervau rolul eroului), îndeobște cu o solidă reputație de povestitori, eventual și de farsori. Cu toate că nu au devenit nici unul, niciodată, cunoscuți publicului larg, faima lor locală s-a dezvoltat atît de viguros încît nici azi oamenii nu îndrăznesc să repovestească respectivele brașoave altfel decît „în chipul cum moșu obișnuia să le zică". Spre deosebire de eroii folclorului de contrafacere care se ilustrează doar prin forță brută și talie colosală, acești Münchauseni locali întrupează unele din însușirile cele mai caracteristice ale tradiției populare americane originare, precum umorul larg, exagerarea, un tip de personalitate excentric, vorbirea dialectală, ingenuitatea, spiritul, cutezanța, încrederea în sine. Repertoriile acestor personaje amalgamează motive de proveniență pur europeană cu adaptări ale acestora pe teme originale, din Lumea Nouă, iar maniera lor narativă îmbracă vechile subiecte într-un stil regional — „indigen" foarte acuzat. Din punct de vedere funcțional, asemenea povestiri au înzestrat colectivitățile în sînul cărora au luat naștere cu un anume simțămînt de mîndrie pentru isprăvile — chiar dacă imaginare — ale unora din mijlocul lor. Aceste narațiuni au alcătuit o întreagă literatură orală a fanfaronadei umoristice locale, puse sub egida iscusitului povestitor-autor. Oamenii se luau la întrecere cu vecinii pentru titlul de „mincinosul-numărul unu". Astăzi, în planul memoriei, acești povestitori și poveștile lor instituie o anume legătură, de substanță umoristică și fabuloasă, cu timpurile de odinioară ale pionieratului intrepid și ale competiției reale, dure, vremi ce apar atît de îndepărtate de îmblînzita epocă contemporană a mecanizării și a abundenței.

★

Lorenzo Henry, din nordul statului Idaho, cunoscut de vecini ca Len Henry, constituie un exemplu reprezentativ de Münchausen regional, cu rădicini în trecut și cu o legendă vie, încă, în prezent.

---

[2] Dorson discută problema Münchausenilor regionali la p. 226—231, citînd totodată și bibliografia corespunzătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Era cel din urmă „squawman" [3] de pe întinsul rezervației indienilor „nez percé" [4] cu centrul la Lapwai (Idaho), nu departe de locul prin care au pătruns în zonă, în 1803, exploratorii Lewis și Clark. Născut probabil în jurul lui 1852 în statul Kansas, și-a însoțit părinții în marșul către vest în anii 60 ai secolului trecut și a trăit în statele Idaho și Washington, în apropierea confluenței rîului Snake cu fluviul Columbia, pînă la moartea sa în anul 1946.

Între timp, deși „Len Henry" rămîne un nume abia dacă pomenit în istoria *scrisă* a regiunii, reputația sa s-a împămîntenit într-atît în memoria localnicilor mai vîrstnici, încît în toamna lui 1963, cînd am început ancheta de teren destinată redactării prezentului studiu, am avut prilejul să descopăr neașteptat de mulți informatori și numeroase povestiri [5]. Cu ajutorul studenților de la secția de folclor a Universității din Idaho, dar uzînd și de publicitatea de presă, am izbutit să culeg, în cursul a 6 luni de eforturi repetate, 116 variante a 67 de povestiri distincte ale lui Len Henry, provenind de la 28 de informatori.

Len Henry împarte cu alți Münchauseni americani reputația de a fi fost în stare să inventeze minciuni de spus ori de cîte ori se ivea prilejul. După cum afirma un informator, « ori și ce se întîmpla, el, știți, avea gata „cioplită" (whittled [6]) cîte o poveste tocmai pe potrivă, indiferent de ce era ». Mulți alții, comentîndu-i talentele, împărtășeau ideea că Len era cel care născocise, personal, toate povestirile lui : „Ori de cîte ori îl întîlneai pe omul ăsta, el istorisea cîte o poveste. Putea să stea ore întregi și să le tot spună una după alta, și erau atît de ciudate că oricine ar putea, la urma urmei, să inventeze la fel. Avea întotdeauna cîte ceva pe limbă ! " Mai mulți informatori subliniau că „oamenii îi tot ațîțau pofta de povestit și încercau să-l facă să înceapă istorisitul", sau — cum spunea cineva — oamenii se străduiau „să-l facă să se întindă la povestit" pentru ei.

Brașoavele erau povestite exclusiv grupurilor de bărbați și băieți, mai cu seamă noaptea, la focurile de tabără în munți, în timpul vînătorilor

---

[3] „Squawman" era termenul depreciativ folosit pentru a desemna un alb căsătorit sau trăind cu o femeie indiană. Cînt teritoriul rezervației a fost repartizat indienilor „nez percé" în 1889, Len Henry a fost, alături de alți „squawmeni", printre cei care au achiziționat aici proprietăți în virtutea căsătoriilor anterior contractate în cadrul tribului.

[4] Indienii *„nez percés"* (sau — cum ei înșiși își zic — *„chopunnish"* ori *„sahaptin"*), populație indigenă din nord-vestul Statelor Unite, așezată în momentul de față în rezervațiile Nez Percé (statul Idaho) și Colville (statul Washington). Numele în formulare franceză le-a revenit — evident — din pricina obiceiului singularizant, practicat odinioară, de a-și străpunge nările și cartilagiul nazal. Au purtat în cursul lui 1876—1877 un război dur cu autoritățile federale — n.tr.

[5] Detalii privind viața lui Len Henry precum și substructura bibliografică a prezentului studiu se află cuprinse în articolul meu *Len Henry — North Idaho Münchausen*, publicat în „Northwest Foklore" I, 1965, nr. 1, p. 11—19. Numele, vîrsta și adresele informatorilor se află consemnate acolo.

[6] „Wittle" [care apare în textul original și a fost tradus prin „a ciopli" n.tr.] este un idiotism desemnînd actul cioplirii sau săpării în lemn, *fără scop*, cu briceagul. Îndeobște, bărbatul sau băiatul care se îndeletnicește cu așa ceva nu realizează decît cel mult o grămăjoară de așchii. Această îndeletnicire este o foarte răspîndită modalitate printre bătrînii de la țară, inclusiv printre povestitori, de a „omorî timpul". Folosirea *aici* a termenului vrea să sugereze că Len Henry, deși putea să pară un indolent visător-cu-ochii-deschiși, avea de fapt întotdeauna o nouă năstrușnică invenție gata de pus la bătaie.

https://biblioteca-digitala.ro

şi al pescuitului sau în cărăuşie [7]. Informatori indieni ne-au comunicat că Len spunea povestiri şi la baia de aburi grupurilor de bărbaţi care stăteau acolo închişi ore de-a rîndul. În ultimii ani ai vieţii, cartierul general al lui Len Henry ca povestitor era o mică băcănie din satul Sweetwater, la aproximativ două mile de coliba în care a trăit pînă la capătul zilelor sale. Aici, regulat, cam la 15—20 de oameni stăteau ciorchine, ascultîndu-l, fie la gura sobei, înăuntru, fie afară pe o bancă în faţa uşii în zilele însorite. La aceste şedinţe Len îi lăsa adesea pe alţii să înceapă cu istorisitul pentru ca apoi să ia el cuvîntul şi să-i înfunde cu minciuni mai gogonate, din rezerva proprie.

Cu toate că povestirile pe care lumea i le pune în seamă sînt toate şi în mod vădit *false* — ca să zicem aşa, „din punctul de vedere al adevărului" —, toţi cei ce ne-au vorbit despre el în cursul anchetei subliniau ferm că Len nu era vicios sau rău intenţionat, ci pur şi simplu *un ghiduş*. Iată cum se exprima cineva: „Îmi plăceau al naibi istorioarele astea. Curgeau fără oprire de dimineaţa pînă seara, *dar* niciodată Len nu a jignit pe cineva cu poveştile lui". Într-o scurtă dar fermecătoare prezentare a povestitului lui Len, un informator — bărbier retras din afaceri — scria:

> „Len Henry era un moş tare de treabă. Nu a pricinuit niciodată nici un rău nimănui. Păstra totdeauna o mină foarte serioasă cînd îşi spunea poveştile. Povestea nu şi-o încetinea decît pentru a-şi şterge tutunul de mestecat de pe bărbie. Obişnuiam să fac pînă la 4 mile ca să vin să ascult poveştile lui Len Henry".

Puţine femei au putut fi identificate ca informatori, pentru că femeile nu prea aveau prilejul să frecventeze locurile în care obişnuia să se arate Len Henry. Însăşi propria-i fiică, care i-a ţinut menajul vreme de 20 de ani după moartea mamei sale, nu ştia nici ea nici o povestire, deşi îşi amintea perfect că tatăl ei avea obiceiul să povestească oamenilor care veneau la el, în vizită sau pentru afaceri. O altă femeie spunea:

> „Îmi aduc foarte bine aminte de dl. Len Henry, dar eram prea tînără şi, în plus, de sexul care nu era admis în jurul sobei mari din vechea prăvălie de la Sweetwater. Cunosc aceste poveşti doar pentru că tata care îşi petrecea o parte din timp acolo, mi le repovestea [...]. Noi îl socoteam foarte celebru pentru că tata repeta întotdeauna istoriile pe care le auzea de la el iar noi aveam o bună porţie de ris serile, acasă".

Şi cu toate acestea, destul de curios, singurul informator excelent din cîţi am anchetat pentru acest studiu, a fost o femeie, fiica unui şef „nez percé" de vază din Lapwai. Ea mi-a relatat în felul următor împrejurările, cu totul deosebite, în care a avut ocazia să-l asculte pe Len Henry povestind:

> „Am terminat liceul în 1929 şi, vreme de 2 sau 3 ani înainte de aceasta, aveam zilnic de redactat teme acasă la engleză. Cum epuizasem toate rezervele de material, am început să folosesc pentru teme povestiri

[7] Fratele lui Len, Noble („Nobe") Henry, ca şi mulţi dintre informatorii anchetaţi pentru acest studiu, a fost cărăuş de mărfuri cu atelaje de cai sau catîri prin munţii Idaho-ului pînă la primul război mondial, cînd căruţele au fost, în scurtă vreme, înlocuite cu autocamioane.

https://biblioteca-digitala.ro

de ale lui Len Henry. Mergeam la el în grup mixt. Uneori erau mai mulți copii albi decît indieni. Mergeam cu ei. Mergeam și-l ascultam depănîndu-și poveștile. Ne așezam întotdeauna afară, în tindă, și el știa că eu luam toate acestea pentru școală".

Cunoașterea poveștilor lui Len Henry ne este mijlocită aproape integral de tradiția orală curentă (doar 4 texte, foarte condensate, fuseseră tipărite prealabil cercetării noastre). Există prin urmare, evident, primejdia ca în repertoriul și stilul care i se atribuie lui Len Henry să se fi introdus și talentele informatorilor contemporani care le vehiculează. Totuși se poate presupune, în temeiul frecventelor declarații ale informatorilor, că ei — cu toții — *încercau să-l imite* pe Len exact așa cum și-l aminteau. În ce ne privește, putem de altfel deduce în mod obiectiv o serie de date concludente privind originalele din examinarea statistică și din studiul strîns al textelor convorbirilor noastre cu informatorii.

De pildă, Len Henry trebuie — cert — să fi povestit mult mai multe decît cele 67 de povestiri distincte culese, deoarece numai 17 din acestea au putut fi reproduse de *mai mulți* informatori, în rest fiecare nouă persoană anchetată a contribuit cu cel mult *o* nouă povestire. O serie de persoane și-au putut reaminti, doar vag, eventual tema sau fragmente ale cîte unei povestiri.

De asemenea se cuvin înlăturate fără zăbavă tezele potrivit cărora Len ar fi născocit în întregime, numai el, toate povestirile sale sau că le-ar fi repetat întotdeauna *aidoma* : există mult prea multe *motive* de largă circulație în aceste povestiri și o mult prea largă variație la nivelul detaliilor pentru ca aceste pretenții să fie fondate. În general vorbind, putem spune, cu toată siguranța, că Len Henry a fost deținătorul *local* al unui fond de povestiri cu minciuni de întinsă circulație, pe care el le repovestea, desigur, într-o manieră personală. Poveștile pe care — așa cum se susține — le-ar fi inventat, erau aproape toate deja existente și circulante în tradiția narativă, devenită în felul acesta pentru el un soi de „marcă a fabricii". Dar că a adăugat și modificat detalii de la un prilej la altul o sugerează fiecare din povestirile sale cu variante diferite.

Deși gama informatorilor noștri merge de la povestitori excelenți la cei ce nu ne-au putut furniza decît rezumate scheletice, putem afla multe despre stilul lui Len Henry însuși din descrierile și exemplele acestor intermediari. Informatorii sînt unanimi în a afirma că Len păstra un ton sec și serios în timpul povestitului, ceea ce e întrutotul compatibil cu tradiția americană a debitării de minciuni cu un aer impasibil. În felul acesta istoria gogonată devine un soi de anecdotă *practică*, un soi de farsă, care pe neprevenit îl poate păcăli, cel puțin pînă la momentul în care absurditatea patentă a subiectului devine cu totul evidentă [8]. Uneori acest procedeu este împins pînă la acel nivel la care ajunge să dea naștere unei „povestiri-capcană" plasată în finalul povestitului (vezi ATh 2200, Motif-Index Z 13.2). Un informator ne declara :

« Uneori, știți, îi venea în ultimul moment, după ce aproape că terminase, îi venea cîte-o idee. Și eu ca și ceilalți care eram acolo așteptam să vedem cum o s-o întoarcă, și-l întrebam : „Ei, ce s-a mai întmplat?" Și el ne spunea ce ».

[8] Culegătorul Vance Randolph, din Ozark, sesizează foarte bine spiritul acestei tehnici în titlul antologiei sale de povești cu minciuni *We Always Lie to Strangers*, New York, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate textele narațiunilor culese au fost fie înregistrate pe bandă, fie scrise de informatori, fie notate sub dictare (de regulă de către studenți). Oricît de mult sînt de dorit înregistrări pe bandă pentru acest gen de cercetări, am constatat că și celelalte metode de consemnare menționate atestă prinderea de date utile cum lesne se va putea vedea din cele ce urmează.

Iată mai întîi o transcriere după bandă. Se începe cu menționarea prilejului și a circumstanțelor spunerii respectivei povestiri, pentru a se sublinia apoi îndemînarea cu care Len se joacă cu naivitatea unui străin de locuri — aflat printre ascultători — și care *nu știe* de vocația sa de mare mincinos. Subiectul însuși al povestirii se adaptează vădit funcției de „povestire-capcană" pe care textul o adoptă cu scopul neîndoielnic de a distra auditoriul local pe seama străinului tras pe sfoară.

> « S-a întîmplat odată[9] ca un ins să vină la noi să cumpere o vacă. Len se-n-tîmplă să fie și el. Vedeți, satul la început era așezat pe pîrîul Asotin Creek. Nobe avea un loc acolo. Și tot spunea el despre asta cînd deodată a zis că ei voiau pește. „Ei — zice[10] — acum toamna peștele n-a luat-o încă la vale — zice —, erau cam la 6 sau 8 degete de zăpadă pe pămînt ; da — zice —, tocmai mi s-a întîmplat să bat cu piciorul în pămînt și să pun în felul ăsta mîna pe vreo două duzini de cosași și m-am dus — zice — și i-am folosit, « cosașii » [ca nadă- n. tr.], și cît ai clipi, zice, am și prins 10—12 pești. M-am întors din nou, iar am dat cu piciorul și iar am prins altă duzină sau chiar 15 « cosași » [...]". Dar tocmai atunci i-a venit în minte, știți, că „cosașii", atunci cînd e zăpadă, nu prea există, știți, nu prea e așa ceva. Zice : „Ăla a fost ăl mai al dracu' an pentru „cosași" pe care l-am văzut vreodată, zău ! !" »

Hazul într-o asemenea povestire rezidă în folosirea a ceea ce iluziniștii numesc „falsă direcționare". Cu alte cuvinte, în cazul nostru, ascultătorii sînt îndemnați să creadă, amăgindu-se, că cumpărarea vacii, sau pescuitul, sau grosimea exactă a stratului de zăpadă sau numărul „cosașilor" este „clou"-ul povestirii. Cînd absurditatea juxtapunerii condițiilor meteorologice amintite cu prezența insectelor devine limpede și ascultătorii se simt îndemnați să pună întrebări, „clou"-ul real intervine și este comprimat în poanta povestirii : « Ăla a fost ăl mai al dracu an pentru „cosași"[...] ».

Iată acum un text consemnat de un student după dictarea informatorului. Deși redus la numai trei propoziții, textul păstrează încă trăsături ale stilului oral, prin folosirea citatului direct, prin accentuarea cuvîntului „cutie", prin expresiile „ei !", „încet de cap" și „bătrînul Len zice". Cu toate că într-o formă foarte simplă, această povestire rămîne totuși o „povestire-capcană", deoarece Len Henry izbutește să-l atragă în cursă pe respectivul prăvăliaș, determinîndu-l — viclean — să încerce să corecteze formularea comenzii sale. Este una din acele anecdote tipice

---

[9] „Odată a fost" („One time there was") este o formulă de început foarte obișnuită în poveștile americane cu minciuni, așa cum este „A fost odată într-o vreme" („Once upon a time") în basmele fantastice britanice. În cazul de față, vorbitorul uzează de „odată..." pentru a reveni, după digresiunea făcută, la textul însuși al povestirii.

[10] Acest povestitor uzează, tipic, de „ei !", „zice", și „zicea", ca de procedee frazeologice narative. Pe de altă parte însă, povestirea este și un citat *real* după Len Henry.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru spiritul ager al lui Len Henry, anecdote care l-au ajutat să-și întrețină reputația de mincinos notoriu :

> « Ei, Len intră în prăvălia lui Heckner și Carbson din Lipwai și zice : „Vreau două cartușe 30—30". Bătrînul Heckner, care era niței cam încet de cap, îi zise că ar fi bine să ia o *cutie* întreagă. Atunci bătrînul Len zice : „Am nevoie numai de 2 ! Blestematele noastre legi de vînătoare nu-mi îngăduie decît *un* cerb și *un* elan" ».

Răspunsul lui Len implică nu numai sugestia că ar fi fost un țintaș infailibil dar și faptul că nutrea acea veche aversiune a oamenilor de la munte pentru reglementările legale în materie de vînătoare (ambele teme sînt — incidental — *centrale* în caracterizarea oamenilor de frontieră din romanele lui James Fenimore Cooper).

Iată în sfîrșit și un text reprodus exact cum a fost scris de informatorul respectiv. Ca „introducere" ni se oferă o descriere foarte concentrată a stilului narativ al lui Len Henry, apoi încercarea de a reda o versiune la persoana I, cît mai fidelă, a povestirii. Sintagmele „al dracului de mult timp", „știți", „să fiu al naibii dacă nu", sugerează, toate, autenticitatea :

> « Mr. Henry nu era om vorbăreț. Avea un fel de a vorbi comic și lent. Nu-și spunea foarte des poveștile, ci asculta pe alții depănînd istorii. Mai apoi însă putea întotdeauna veni cu una și mai bună. Iată aici una din poveștile pe care mi le amintesc cel mai bine.
>
> „Odinioară, de mult, mi s-a întîmplat să conduc șase cai înhămați la două căruțe pe un drum foarte abrupt, îngust și întortocheat. Vremea fiind ploiasă, căruțele tăiaseră făgașe adînci. Am ajuns la o cotitură foarte înghesuită și mi-a luat al dracului de mult timp să-mi trec prin ea toți caii și căruțele. Mi-a dat ceva bătaie de cap, dar am făcut-o. După un timp am băgat de seamă ă mi-a dispărut cîinele și m-am gîndit să dau o fugă să-l caut. Al naibii să fiu dacă nu l-am găsit prins în cotitură, înțepenit în ea". »

Variantele acestei povestiri (au fost culese 10) ilustrează foarte bine diversitatea de detalii pe care Len Henry era în stare să le utilizeze pentru a dezvolta o temă dată. Astfel fiecare informator pretindea că spune povestirea cum nu se poate mai aproape de forma în care a auzit-o. Totuși variația rămîne considerabilă. Se dau trei localizări specifice diferite. Unii spun că Len conducea ca vizitiu. Alții că stătea la poalele unei coline și privea. În majoritatea variantelor Len conduce o căruță de transport trasă de 12 sau 20 de catîri, deși alții pretind că era vorba de două căruțe trase de 4 sau 6 cai. Ba se spune chiar că Len ar fi condus nu căruțe, ci un tren de marfă. Unele variante insistă asupra *locului* unde este (sînt) plasat(-ți) cîinele (cîinii) în mers : *în urma* sau *dedesubtul* căruței (căruțelor). Cînd cîinele se înțepenește în cotitură, în unele variante începe să schelălăie. În altele nu. Unele variante se încheie aici. Altele continuă relatînd cum Len l-a apucat pe cîine de coadă să-l tragă afară. Un informator afirma că Len și-a sfîrșit povestirea zicînd că acel cîine ar mai fi trăit încă 24 de ani, dar că nu l-a mai scos niciodată din lanț.

Toate procedeele date sînt tipice pentru povestirile americane cu minciuni, în care tehnica juxtapunerii *minciuni/măsurători precise* e ades folosită.

https://biblioteca-digitala.ro

Relaţiile pe care toate povestirile culese le întreţin cu subiecte tradiţionale, cunoscute şi aflate în circulaţia orală de aiurea, ne ajută să determinăm repertoriul şi stilul personal al lui Len Henry. Din cele 67 de „subiecte", 19 povestiri (în 52 variante) corespund unor tipuri *specifice* orale bine cunoscute; 18 povestiri (30 de variante) fac uz de motive *generale* cunoscute şi în multiple alte versuri. (Ambele aserţiuni se întemeiază pe referinţele motivice din *Motif-Index of Folk Literature* al lui Stith Thompson). 17 povestiri (21 de variante) nu folosesc nici un motiv care să aibă vreo paralelă apropiată, cunoscută, în tradiţia narativă. 13 povestiri (13 variante) sînt anecdote despre Len Henry sau despre familia sa. Prin urmare, într-o evaluare sumară, jumătate din repertoriu este, în termeni de *tipuri narative*, material bine stabilit ca *tradiţional*. Cealaltă jumătate pare deci a fi fost totuşi zămislită de imaginaţia creatoare a lui Len Henry ca o materializare a reputaţiei sale de „trickster". În schimb, mai mult de două treimi din totalul variantelor circulante — şi culese — aparţin tradiţiei *largi* mai degrabă decît celei *locale*. Astfel apare clar că materialul cel mai intens utilizat de Len Henry, iar azi cel mai bine memorat, este materialul extras din tradiţia folclorică largă. Vedem cu uşurinţă deci că reputaţia de făuritor perpetuu de noi povestiri, care îl aureola pe Henry, este contrazisă de repertoriul său personal *real*, care e precumpănitor celui al povestitorilor americani de poveşti cu minciuni în general.

Din cele 19 povestiri, luate direct din tradiţia populară, numai una este un tip Aarne-Thompson clar. E vorba, precum ne puteam aştepta, de *vînătoarea miraculoasă* (AaTh. 1890)[11].

Textul, transcris de pe bandă, începe ca o parafrază şi se încheie la persoana I. De la punctul în care, în povestire, primul peşte începe să muşte, informatorul vorbeşte din ce în ce mai repede.

> « Zicea că odată s-a dus la vînătoare să facă rost de ceva carne pentru iarnă. Aşa că şi-a luat puşca, cîinele şi undiţa, s-a dus la malul rîului şi a aruncat în apă cîrligul. Şi-a aşezat puşca într-o parte şi cîinele în alta. Deodată un peşte s-a repezit la cîrlig, apoi glonţ alt peşte se ivi şi-l înhăţă de coadă pe primul, pe urmă alt peşte ! Trase undiţa şi văzu că sînt trei peşti, şi lovind puşca din greşală, aceasta se descărcă şi ucise un cerb. Iar în alt loc — zicea — era o potîrniche albastră care se speriase atît de tare că leşinase şi, zicea, „Cîinele s-a dus şi-a luat-o pentru mine, aşa că am avut şi peşte şi carne !" »

Len Henry povestea şi alte asemenea cunoscute istorioare din ciclul baronului Münchausen. Precum cea cu căzutul din balon şi cu înfundatul în stîncă pînă la şolduri (XI731.2), cea cu balaurul uriaş măsurat cu copacul (XI321.1.2), cea cu calul legat de clopotniţa bisericii (XI653.1), şi cea cu biciuşca care înmugureşte (XI653.1). Următoarea transcriere de înregistrare (al cărei text este mereu întrerupt de repetatele încercări ale informatorului de a-l clarifica) se bazează pe motivul XI755.1 :

> « Asta s-a întîmplat probabil aici, la rîul ăsta — la Clearwater. Zicea că — asta era înainte ca şoseaua să fi ajuns pînă la noi — zicea că se afla tocmai pe malul ăsta abrupt şi mergea la pescuit, şi a aruncat — s-a dus

[11] Aceasta e povestirea cu exagerări cea mai frecvent culeasă în Statele Unite. A fost pentru prima oară tipărită — pe teritoriul american — în *The Farmer's Almanac* pe 1809, dar — după toate probabilităţile — ea era deja răspîndită în tradiţia orală cu mult înainte.

https://biblioteca-digitala.ro

la apă adîncă — a aruncat undiţa în apă, şi cînd s-a plecat i-a căzut ceasul din buzunaru de la haină. Nu ştia ce să mai facă, s-a dezbrăcat şi s-a băgat în apă căutîndu-l, da' n-a putut să mai dea de el. Aşa că s-a lăsat păgubaş şi s-a dus acasă şi trei ani după aia s-a-ntors ca să-l caute şi — zicea — (era apa scăzută), şi zicea „L-am găsit şi mergea încă!" »

Un ascultător care era de faţă a făcut această remarcă: „Timpul, asta era, cred. El tot spunea că are un ceas bun şi că nu pierde niciodată timp".

Mai bine povestit este însă textul următor (transcris după bandă), constînd efectiv în reunirea a două variante ale uneia şi aceleiaşi povestiri, împodobite cu reale însuşiri de stil oral de bună calitate (le-am indicat în paranteze drepte). Povestirea aparţine motivului XI623.2.1 :

« Era una despre ecou. Ştiţi, era ger. El tot mersese înainte printr-un canion şi-şi făcuse culcuş la căderea nopţii. Ştia că acolo era ecou. Şi a hăulit : „Cum eşti tu?" [încet şi tărăgănat]. Da'nici un răspuns, pen'că era un frig zdravăn. Aşa c-a astupat focu, să ardă mocnit, şi s-a dus să se culce. Cîn's-a trezit a doua zi dimineaţă a tras cu urechea da' degeaba. Nici un ecou. Aşa că s-a dus. Şi zicea că-n vară s-a-ntors tot în locu' ăla, a făcut foc de tabără şi tocma' cîn' să-nceapă de cină cineva a zis : „Îs fain!" [Informatorul imită maniera apelului precedent, al lui Len].

Pe urmă mai era şi altă istorie cu ecou. Zicea că odată tot mergea el prin canionu ăsta adînc, adînc de tot. De fiecare parte era cîte un abrupt stîncos şi el se to' ducea şi se to' ducea pe-un drum fără sfîrşit, da' ştia că trebuia să se scoale disdedimineaţă. Şi-a aprins el focu' din nou, s-a aşezat şi s-a gîndit : „Ei, cum să fac eu să mă scol mîine cu noaptea-n cap?" Aşa că s-a ridicat de la foc, s-a proţăpit în picioare, şi a zis : „Trezeşte-mă la răsăritu' soarelui!" Şi a zis asta de trei ori înainte de-a se culca la loc. A dormit buştean, şi curînd cineva a zis : „Trezeşte-te! Trezeşte-te! Trezeşte-te!" Aşa că s-a sculat şi zicea că soarele tooòcmai [cuvînt lungit mult şi rostit pe un ton înalt] se ridica deasupra abruptului aceluia ».

Din repertoriul lui Len Henry, povestirea, folosind un motiv folcloric specific, *cea mai frecvent culeasă*, este întemeiată pe motivul XI741.2 :

„Într-o zi se ducea undeva călare şi a ajuns la un pîrîu. Pîrîu' nu era grozav de lat, da' era adînc, şi lui i-era frică să n-ajungă să facă o baie, să ia adică niţel — ştiţi — apă la galoş. Aşa că s-a dat înapoi cu calu, şi-a luat vînt şi-a făcut saltul. Nu, nu era prea lat. Da', tocma' cînd s-ajungă dincolo se uită şi — ce să vază? O namilă de şarpe cu clopoţei cît toate zilele care, ştiţi, stătea acolo. Aşa că, la jumătate drum prin aer, a făcut stînga-mprejur şi s-a-ntors înapoi".

În acest text transcris după înregistrare, elipsele, fragmentarea enunţului, reproduc efectiv stilul oral, chiar dacă gestica şi mimica subtilă a informatorului rămîn pierdute pentru consemnare. În alte versuri, motivele reîntoarcerii variază : „erau nişte indieni acolo", „nu era loc de aterizat", sau „şi-a dat seama că nu mai putea ajunge dincolo".

Cele 18 povestiri care uzează doar de *motive tradiţionale generalizate* includ povestiri despre Len Henry ca remarcabil călăreţ (XI1004), frînghier (XI003), potcovar (X982), treierător (XI001), şi chiar ca maestru în scuipat (X934). Isprăvile sale de domeniul echitaţiei bunăoară includ

https://biblioteca-digitala.ro

săritul călare, în hău, de pe o stîncă înaltă perpendiculară, călăritul pe un cal sălbatic (care s-a ridicat atît de abraş în două picioare încît cuţitul de vînătoare de la cingătoarea lui Len, smuncit din teacă, a fost azvîrlit cu o asemenea forţă că s-a înfipt adînc în stîncă), galopatul vertiginos (încît să poată întrece şi „bulldogà" [12] un cerb). O povestire, bucurîndu-se de o deosebită favoare locală, regăsită la 8 informatori şi aflată de asemenea printre puţinele texte *prealabil* tipărite de care aminteam, este aceasta (o reproducem în versiunea *dictată*, culeasă de un student anchetator) :

„S-a întîmplat odată, într-o ocazie, ca Len, călare, să fie urmărit de indieni atît de strîns încît era sigur că îl vor ajunge din urmă. Cînd primejdia era mai grozavă, ajunse la o mare surpătură plină cu apă care tăia drumul. Nu mai era timp de întors, iar la dreapta şi la stînga se căsca cîte o rîpă abruptă. Totul părea pierdut. Dar, fiind el totuşi Len Henry, găsi dintr-o ochire calea de scăpare — chiar deasupra băltoacei care acoperea drumul stătea, în cornişă, o stîncă. Len aruncă lassoul şi prinse acel ţanc, dădu cîţiva paşi înapoi calul, prinse, nu prea strîns, frînghia în cornul şeii, îşi scoase gata pregătit cuţitul, apoi dădu pinteni. Frînghia ţinu şi trecu, într-o pendulaţie, cal şi călăreţ dincolo. Len tăie frînghia şi calul aterizâ cu bine în picioare de partea cealaltă".

Evident, în acest text limbajul a fost oarecum modelat într-o manieră pseudo-literară, cu termeni precum „ocazie", „părea pierdut" etc. Totuşi urme ale oralităţii subzistă în forme ca „băltoacă", „dădu pinteni" etc. Informatorul respectiv se număra printre puţinii care rezistă înclinaţiei — generale — de a imita rostirea specifică a lui Len Henry, la persoana I.

Două alte texte, din acelaşi timp, ilustrează la rîndu-le îndemînarea povestitorului de a scoate o naraţiune bine construită dintr-un motiv simplu, bazat pe pura exagerare. Primul se bazează pe prea puţin inspiratul motiv al „copacului imens" (XI471), pe care însă povestitorul izbuteşte să-l mascheze, abil, ca poantă, pînă în ultimul moment :

„Sosise vremea anului la care Len obişnuia totdeauna să-şi mîie vitele peste Clearwater la păşunea lui de vară. Ei, dar anul acela topirea zăpezii fusese ceva mai timpurie şi Clearwaterul era cu apele umflate. Cînd Len a picat cu vitele lui a găsit vadul, cel din fiecare an, cu neputinţă de trecut. Aşa că şi-a irosit toată dimineaţa căutînd o trecere. Către amiază a găsit un copac trîntit care făcea pod peste apă şi a început să-şi treacă vitele. Dar cînd a ajuns cu ele pe la jumătatea drumului, vitele au luat-o razna în toate părţile, şi a trebuit să alerge pînă a doua zi dimineaţa să-şi adune vitele care se împrăştiaseră pe toate crăcile".

Cel de al doilea text este mai oral în stil, deşi a fost consemnat şi el tot după dictare de un student. E vorba de dezvoltarea unui motiv înrudit cu XI1235.1, *Vaca imensă* :

« Odată Len stătea de vorbă cu mine despre vitele lui bunicu-meu. Bunicu' avea o cireadă grozavă de Red Angus. Cum ştie mai toată lumea, vitele de rasa asta sînt fără coarne din născare. Len mi-a zis : „Băiete,

[12] „Bulldogging"-ul este o obişnuită figură de *rodeo*, foarte preţuită. Ea constă în a sări de pe calul în galop şi a trînti la pămînt un juncan apucîndu-i şi sucindu-i coarnele (în această din urmă fază, călcîiele cowboyului se înfig adînc în ţărînă, slujind de punct de sprijin „pîrghiei").

https://biblioteca-digitala.ro

Red Anglers [13] astea sînt cu siguranță vaci bune. I-am cumpărat un juncan din ăștia lui bunicu-tău. Avea coarnele lungi de șase picioare. Cum îți spun! Și creșteau! Așa că atunci cînd l-am vîndut, juncanul ăla, am luat pe el o sută de dolari, și asta cînd carnea de vacă se vindea, anul ăla, numai la trei cenți funtul". »

Și aici, la fel ca în cazurile precedente, exagerarea cumplită este contrabalansată de precizările imperturbabile, riguroase, „o sută de dolari" și „trei cenți funtul". În fapt, ascultătorul este ținut să întreprindă unele calculații matematice înainte ca gluma să-i devină limpede.

Grupul celor 17 povestiri care nu conțin nici un motiv specific sau măcar apropiat cumva tradiției includ, desigur, povestiri care vor fi fost improvizate de Len Henry sub îndemnul momentului. Un vecin, de pildă, l-a prezentat odată unui grup de profesori care făceau o excursie la locuri istorice. Len Henry, afabil, i-a informat pe aceștia că el însuși fusese profesor și că preda încă pe vremea cînd venerabilii Lewis și Clark ajunseseră în acele locuri [în 1803-n.tr.] Unui alt vecin i-a debitat o sumbră istorie despre un atelaj — strașnic — cu cai cenușii, pe care i-ar fi avut cîndva; fratele său, Noble, a precizat însă mai apoi că Len nu a posedat în viața lui vreun atelaj de „cenușii". Odată Len Henry privea cu luare aminte la cineva care meșterea la o mașină; se apucă și el de o sîrmă de la bujie cînd, motorul mergînd, aceasta fu zmulsă și zvîrlită cît colo. „Și nu te-a pocnit, Len?" l-au întrebat. „Nix [14], răspunse el, sînt prea iute de fel pentru așa ceva". O povestire cu haz din acest grup se bazează pe evocarea binecunoscutei arme a cowboyului, revolverul cu șase focuri (textul pe care îl dăm a fost scris de informator):

„Zicea că-și așezase tabăra pe Swallow Nest [15], în vîrf. Zicea că era acolo un tăpșan bun pentru făcut culcuș. Într-o zi călărea un cal nărăvaș. Calul începu să salte în două picioare tocmai în buza prăpastiei. Len își dădu seama că avea să se răstoarne în gol cu calul dimpreună și să se facă bucăți. Așa că se plecă sub burta calului, desfăcu chinga și lunecă la pămînt cu șa cu tot tocmai în clipa cînd calul se dăduse peste cap prăvălindu-se, lăsînd călărețul și șa, sus, în vîrful stîncii. Cum nu putea suferi însă să-și vadă calul rostogolindu-se de-a lungul peretelui, chinuindu-se, și-a luat revolverul cu șase focuri și a tras în cal de șapte ori înainte ca acesta să atingă pămîntul".

Pentru a fi sigur că cititorul va pricepe, informatorul adaugă: „Trebuie că încărca strașnic de repede dacă a reușit el să tragă de *șapte* ori".

Toate povestirile cu indieni ale lui Len Henry fie se bazează pe motive netradiționale, fie aparțin — de fapt — celei de-a patra categorii, respectiv anecdotelor *despre* Len Henry. Astfel Len pretindea că *el* ar fi

---

[13] Formă dialectală, deliberat comică, pentru a desemna respectiva rasă de vite. Comicul substituirii provine din aceea că paronimul *angler* nu este simplă figură fonică, ci înseamnă, între altele, „pescar cu undiță" — n.tr.

[14] În original apare *nope*, „formă colocvială pentru *no*" (I. H. Brunvand) — n.tr.

[15] Perete stîncos abrupt și inaccesibil care domină Snake River-ul lîngă Clarkston (statul Washington).

https://biblioteca-digitala.ro

ucis-o pe acea „squaw" care l-a scalpat pe generalul George Custer[16], şi că ar fi scăpat să nu fie prins de indieni, fugind călare pe un *elan*, prin munţi. Indienilor „nez percé" le spunea o istorie comică care implica una din cele mai de seamă credinţe religioase ale acestora. Anecdota se bucură încă de mare popularitate la Lapwai. Len le spunea astfel că s-a dus în munţi să ajuneze, cu nădejdea că va căpăta şi el în felul acesta un duh păzitor, aşa cum au indienii ; dar cînd, în cele din urmă, un mare lup cenuşiu i-a apărut, într-o viziune, acesta i-a cerut „să mai aştepte" pînă ce se va întoarce la oraş şi va lua un prînz bun ! Tot indienii spun că, odată, Len Henry a venit la ei să danseze şi că a cîntat atunci o traducere în idiom „nez percé" a unui imn religios creştin, în loc să cînte un cîntec indigen potrivit momentului.

Cele mai multe anecdote *despre* Len Henry demonstrează că acesta era în aceeaşi măsură „trickster" în viaţa reală ca şi în povestirile sale. De pildă, se spune că a vîndut odată trei *gînsaci* unui om care voia de fapt să prăsească *gîşte*. Altădată, se povesteşte, s-ar fi repezit în coliba de la munte în care nişte tineri vînători papă-lapte se ascunseseră de frica unui urs şi le-ar fi trîntit-o : „Voi jupuiţi-l pe ăsta, că eu dau o fugă să aduc altul !" (Practic, această din urmă istorioară circulă în prezent ca povestire folclorică care va fi făcut probabil parte din repertoriul lui Len Henry, deşi îi este atribuită *ca un incident real*, biografic).

Nu este de mirare că cei ce trăiesc actualmente în aria geografică a faimei lui Len Henry (respectiv pe o rază de circa 20—30 de mile în jurul Lapwaiului) privesc povestirile acestuia ca plăsmuiri originale ale fostului lor vecin. Textele sale doar abundă în amănunte din viaţa reală a acelor locuri ! Vorbesc doar de vînătoare, pescuit, focuri de tabără, cărăuşie, creşterea vitelor, indieni, împletit frînghii, vaduri de rîu, mînuirea impecabilă a revolverului şi carabinei, treierat, şi aşa mai departe. Ele conţin nume topice locale sau sînt legate de personaje cunoscute din partea locului, uneori chiar rubedenii ale repovestitorilor sau ale ascultătorilor.

Numai *cîţiva* dintre informatorii anchetaţi erau conştienţi de faptul că aceleaşi povestiri sînt, doar cu diferenţe de detaliu, povestite şi aiurea pe întinsul Statelor Unite. *Nici unul* însă nu părea să fi fost la curent cu prototipii europeni ai „marelui mincinos".

Subiectele povestirilor sînt simple iar situaţiile evocate — de actualitate. Or aceasta le leagă şi mai strîns de scena locală. Intervenea vreun incident în conversaţie sau în viaţa cotidiană ? De îndată o istorioară potrivită era introdusă în discuţie.

---

[16] George Armstrong Custer (1839—1876), general de brigadă în cavaleria federală, personaj romantic cu existenţă agitată. Deşi foarte tînăr, şef militar de primă importanţă în războiul civil american, conduce strălucite operaţii tactice — care-i aduc o ascensiune fulgerătoare în carieră. La 9 aprilie 1865 *el* este cel ce primeşte la Appotomax capitularea generalului Robert E. Lee, legendarul comandant suprem al forţelor confederate, act care marchează sfîrşitul războiului de secesiune. Ulterior, în urma unui incident, este destituit şi radiat din controalele armatei, spre a fi nu peste mult reprimit în triumf. I se remite la începutul lui 1876 comanda operaţiunilor în războiul împotriva indienilor „sioux" şi „cheyenne". Rupt de restul trupelor, încercuit pe Little Bighorn (statul Montana) de războinici „sioux", la 25 iunie 1876 este — după o luptă crîncenă — ucis şi scalpat împreună cu grupul său de comandă şi cu toţi cei 264 de oameni în subordine. Pe locul teribilei lupte, în memoria generalului — devenit erou naţional şi mit — a fost înălţat un impozant monument — n.tr.

https://biblioteca-digitala.ro

De regulă generală, povestirile cuprind doar un singur episod, bazat pe o singură criză sau problemă, rezolvate printr-un act de fapt *imposibil* (sau de posibilitate improbabilă) al eroului. De exemplu, situația inițială poate introduce o anume stare de tensiune sau de tulburare (un cîine este pierdut, un ceasornic cade în apa rîului, un cal va suferi dacă se va prăbuși de-a lungul unui perete stîncos etc.). Eroul rezolvă toate acestea (cîinele este regăsit „prins" în cotitură, ceasul e recuperat trei ani mai tîrziu, calul e împușcat în plină cădere). Acțiunile și întîmplările eroului merg dincolo de realitate, în incredibil (un atelaj și o căruță au fost totuși *trecute* prin locul prin care un cîine nu se mai poate strecura, ceasornicul merge mai departe exact, calul e împușcat de șapte ori cu un revolver de șase focuri). Deși natura incidentului este adesea de ordinul simplei exagerări a realului (timpul rece este dat ca și mai rece, un capac mare ca un capac și mai mare ș.a.m.d.), cel mai frecvent rămîne totuși imposibilul, contradicția *per se* (insecte în zăpadă, ecou înghețat, săritul înapoi la jumătate-drum prin aer etc.).

Dintre textele culese, numai *Vînătoarea miraculoasă* face excepție de la aceste principii prin tiparul ei ternar, prin dezvoltare serială și prin întemeierea aventurii mai degrabă în noroc decît în dibăcia sau ingeniozitatea eroului. Toate celelalte povestiri sînt lipsite de o conformație la scara tipului tradițional, consacrat, de *povestire*. Ele se construiesc pe unul sau, cel mult, două motive tradiționale, în legătură cu care noi variante pot fi cu ușurință dezvoltate.

Maniera distinctivă a povestirilor orale de acest gen e caracterizată prin *subtilitate* și *litotă*. Gluma impregnează întregul context, sau — cu alte cuvinte — este implicată înainte ca ascultătorul să fie întrutotul conștient de prezența ei; povestitorul niciodată nu bate toba pentru a scoate în evidență poanta ci, dimpotrivă, se străduie să o mascheze, să o lase implicită.

Printr-un contrast acuzat, poveștile despre Paul Bunyan sau Pecos Bill se situează foarte departe de povestirile orale de genul mai sus descris. Aici, în locul stilului glumeț supus hazardului, al povestitorului local care — șugubăț — pretinde a fi eroul unor aventuri nemaipomenite, auzim vocea, mînuind greoi o limbă dialectală foarte „folksy", a cîte unui sofisticat scriitor profesionist, străduindu-se din greu să pară natural cînd dezvoltă subiecte căznite, de proprie invenție, în care personajeuriași săvîrșesc *realmente* isprăvi de toată minunea. (Uneori acești scriitori au o hiperbolică — și iremediabilă — conștiință a propriei lor valori: unul se compara, bunăoară, cu Homer, reelaborînd legende originare într-o mare epopee națională ! !). Uriașul, supraomul, eroii de contrafacere săvîrșesc incontestabil fapte fără seamăn în povestirile lor. O fac însă fără umor și fără nici o undă de ingenuitate. Paul Bunyan, spre pildă, tîrăște după sine imensa sa țapină și în felul acesta taie în rocă Marele Canion [17]. Dar acesta e un act mult prea lipsit de haz și prea stupid pentru a fi memorabil. Nu există nici un *suspense*, nici o tensiune anticipativă, într-o brașoavă precum aceasta. După cum nu există nici în 90 % din celelalte povestiri despre Paul Bunyan. O dată ce Bunyan este

[17] E vorba de faimosul canion al fluviului Colorado, în statul Utah — n.tr.

https://biblioteca-digitala.ro

uriaş, el poate săvîrşi, firește, fapte urieşeşti. Acceptînd această premisă, *saga* ajunge să se autoelaboreze singură. Poporul nu a debitat niciodată, oral, asemenea povestiri gogonate, chiar dacă în fiecare volum de povestiri cu Paul Bunyan se pretinde că ele ar proveni din circulaţia folclorică tradiţională. Contrastul cu tradiţiile despre Len Henry este adînc dacă e să ne reamintim fie şi numai replica sa fulgerătoare cînd sîrma bujiei l-a lovit : „Nix, sînt prea iute de fel pentru aşa ceva !"

Şi totuşi Münchausenul regional şi eroul „popular" de contrafacere au ceva comun. Aceasta este *alinierea* amîndurora la trecut — mai precis la epoca pionieratului. Nici un american, care citeşte poveştile lui Paul Bunyan, nu crede că faimosul tăietor de lemne le-ar mai povesti încă şi azi. Nu. Aceste poveşti sînt socotite a se referi la vremurile de odinioară (cel mult pînă către finele secolului al XIX-lea), vremurile defrişărilor masive cu securea, a marilor zone păduroase din Estul şi Vestul Mijlociu. În mod asemănător, tinerii din Idaho de Nord îi pot auzi pe părinţi şi bunici istorisind povestirile lui Len Henry ; ei nu le vor mai adopta însă în propriul lor repertoriu oral. În felul acesta, este probabil că povestirile lui Len Henry vor dispărea. (E neîndoielnic deci că notaţia scriptică şi înregistrarea pe bandă ajung astfel să păstreze „în viaţă", ceva mai îndelung decît ar îngădui-o natura normală a fenomenului, povestiri care nu mai sînt de mult funcţionale nici în tradiţia „folk" nici în cea „popular" [18] a locurilor respective).

Personajul fanfaron, clownesc, „trickster" — oricît va fi corespuns el gustului unei epoci trecute — este străin acum spiritului Americii zilelor noastre. Naraţiunea umoristică americană modernă tinde să fie mai mult *verbală* decît *pragmatică*, mai mult urbană decît rurală, mai agresivă şi mai tensionată decît aici evocatele povestiri cu minciuni, mai puţin placidă şi mai puţin cordială.

Spre ilustrare, iată două din primele anecdote pe care le-am auzit în Idaho de nord. Cînd m-am mutat la Moscow (oraşul care adăposteşte universitatea din Idaho), în 1961, cu doi ani înainte ca cineva să-mi fi vorbit cumva de Len Henry :

(1) „Ştiţi, statul Idaho are trei capitale : Boise, Spokane, statul Washington, şi Salt Lake City statul Utah !"

(2) „Ştiţi de ce Boise are închisoarea statului, iar Moscow universitatea ? Pentru că Boise a avut întîietatea, cînd a fost la ales".

Ambele anecdote sînt mai mult ghicitori-calambururi sau anecdote-ghicitori *verbale*, decît naraţiuni. Ele nu au nimic din alura domoală a unei povestiri cu minciuni bine spuse. Ambele sînt mai degrabă negative şi melancolice, contrastînd cu optimismul clocotitor de om al frontierei pe care Len Henry îl insufla povestirilor lui.

Prima anecdotă recunoaşte, ironic, dominarea economică a nordului Idaho-ului de către marele oraş din estul statului Washington, precum şi puternica influenţă culturală exercitată de autorităţile religioase ale

[18] Autorul, conform conceptelor împămîntenite în folcloristica anglo-saxonă, deosebeşte în repertoriul de largă circulaţie, filonul „folk", respectiv tradiţia genuină, străveche, insondabilă, de filonul „popular", respectiv, „ceea ce circulă", ceea ce este pe buzele tuturor, „ca şi" un bun folcloric, dar de provenienţă cultă sau semi-cultă — n.tr.

https://biblioteca-digitala.ro

bisericii mormone în Utah, biserică al cărui prim centru universitar și religios a fost instalat totuși în cadrul Universității din Idaho (Boise — în sfîrșit — este capitala *politică* a statului Idaho).

Cea de-a doua anecdotă reflectă iritanta realitate a dominației generale pe care sudul statului Idaho o exercită asupra nordului, geograficeşte izolat. Boise este instalat în partea cea mai accesibilă și mai avantajoasă a statului, de-a lungul unor profitabile drumuri est-vest, în vreme ce Moscow, în îndepărtatul nord, are prestigiul unui centru de educație înaltă, *prin compensație*. În fantasia anecdotei, viclenii boiseeni ar fi preferat universității închisoarea (deși, culmea, acum ei sînt pe cale să le aibă pe amîndouă, pentru că colegiul universitar din Boise a beneficiat în anii din urmă de o asemenea dezvoltare încît a devenit instituția de educație cu coeficientul de expansiune cel mai înalt din cadrul statului). Practic vorbind, Boise avea și are într-adevăr prioritatea alegerii față de Moscow, în virtutea reprezentării mai numeroase de care beneficiază în organele conducătoare ale statului Idaho.

Comentariile noastre nu trebuie interpretate ca o încercare de a afirma „că nu mai există umor" în anecdota modernă sau că în aceasta nu ar răzbate decît resemnare și descurajare. De fapt, o funcție de seamă a unor calambururi ca cele evocate mai sus, stă tocmai în a descoperi surse de rîs în faptele vieții cotidiene, în a lua lucrurile cu un grăunte de sare, fără tragic.

Ceea ce rămîne însă în tot cazul *cert* e faptul că *acest* umor nu mai este umorul „Münchausenului local", nu mai este umorul unui Len Henry !

(Versiunea românească de Radu Niculescu)

LA RÉPUTATION, LE RÉPERTOIRE ET LE STYLE D'UN MÜNCHAUSEN AMÉRICAIN

Quoique les fameux soi-disant « héros populaires » américains, tel Paul Bunyan, soient, ainsi, que l'on a prouvé, des fictions pseudofolkloriques, il existe quand même des légendes concernant des types de héros folkloriques américains authentiques. C'est surtout le cas des personnages, à réputation locale, spécialisés en *contes à mensonges*. Ces Münchausen régionaux incarnent quelques-uns des traits caractéristiques de toute une classe de personnages américains traditionnels, tels que l'humour dans une acception large, l'exagération, un type de personnalité excentrique, l'expression dialectale, l'ingénuité, l'esprit, l'audace, la confiance en soi.

Lorenzo (« Len ») Henry de l'Idaho du nord (mort en 1946) a été un de ces Münchausen.

En 1963—1964, l'auteur et ses étudiants de l'Université d'Idaho ont recueilli 116 variantes de 67 contes distincts attribués à Len Henry. On a constaté que Len Henry était, à cette époque-là, bien présent dans l'esprit local en tant que conteur, et que bien des gens y étaient encore capables non seulement de reproduire des contes de son répertoire mais aussi de décrire plus on moins en détail l'apparence physique, la personnalité et le style narratif du conteur. Les contes recueillis se partagent

https://biblioteca-digitala.ro

en quatre groupes : 1) ceux qui reprennent des types narratifs (AaTh) bien connus ; 2) ceux qui exploitent et combinent des motifs folkloriques à circulation générale mais disparates ; 3) ceux qui n'ont pas de versions parallèles identifiables dans la tradition folklorique ; 4) les anecdotes sur Len Henry et sa famille.

Evidemment, la confrontation de la réputation de Len Henry avec son répertoire, tel qu'on a réussi à le recueillir, suggère qu'il n'était pas aussi *créateur* et aussi *original* que son auditoire se plaisait à le supposer. La moitié environ des contes qu'il connaisait, et deux bons tiers des contes de son répertoire que la mémoire collective a le mieux conservés sont fondés sur des matériaux traditionnels bien établis comme tels. Les traits principaux, de sa manière narrative, semblent avoir été : la réduction à la première personne de tous les textes qu'il débitait (et dont il était le héros), l'habileté dans l'adaptation de la majorité de ses contes à des sites ou occasions locaux, enfin, l'institution d'un équilibre raisonnable entre le *réalisme* et la *fantaisie* de son inspiration. De même, tout comme d'autres Münchausen régionaux, Len Henry préférait plutôt le recours à la *subtilité* et au *sous-entendu* que l'emploi de l'emphase et d'accents trop énérgiques. Tout ceci se trouve en contraste ouvert avec l'humour frélaté, boîteux et capricieux des contes sur Paul Bunyan, par exemple. Mais aussi bien ce genre-ci de contes que les contes du type Len Henry ont, tout de même, quelque chose en commun : c'est leur « alignement » au passé. Par là les deux types de contes se trouvent, ensemble, en contraste accusé avec les narrations humoristiques *actuelles* des U.S.A. L'auteur entreprend une brève analyse de ce contraste.

https://biblioteca-digitala.ro

VALOAREA CONTRIBUȚIEI LUI FRANZ JOSEPH SULZER LA CUNOAȘTEREA FOLCLORULUI ROMÂNESC

GOTTFRIED HABENICHT

La sfîrșitul veacului XVIII, într-o ambianță de deplin declin a orînduirii feudale și de afirmare din ce în ce mai pronunțată a năzuințelor de autonomie față de suzeranitatea Porții, se accentuează interesul puterilor europene — la rîndul lor rivale între ele — pentru țările românești [1]. În acest timp, o serie de călători își consemnează observațiile în descrieri de călătorie — gen de literatură deosebit de gustat pe acea vreme — atrăgînd astfel atenția asupra avantajelor pe care le-ar avea țările lor de pe urma dezvoltării relațiilor cu Moldova și Țara Românească. Un atare călător a fost și Fr. J. Sulzer. Lucrarea sa, *Istoria Daciei transalpine*, gîndită în 5 volume, din care însă n-au apărut decît 3 (prima parte, descrierea geografică, 1781/1782 la Viena) [2], cea de-a doua parte, „Istoria" propriu-zisă, rămînînd în manuscris [3], avea drept scop mărturisit tocmai dezvăluirea avantajelor care ar decurge pentru imperiul habsburgic din extinderea relațiilor cu Principatele [4]; scopul nemărturisit al lucrării, dar evident pentru oricine, consta în a atrage atenția asupra propriei lui persoane, ca „specialist" în problemele „valahe", în vederea

---

[1] Pentru problemele generale de istorie vezi : *Istoria României, III : Feudalismul dezvoltat în secolul al XVI-lea și la începutul secolului al XVIII-lea. Destrămarea feudalismului și formarea relațiilor capitaliste*, București, Ed. Academiei, 1964.

[2] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist : der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte, mit kritischer Freyheit entworfen von... ehemaligem k.k. Hauptmann und Auditor. Erster oder geographischer Theil*, Wien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol. I și II) — 1782 (vol. III); vol. I : [30] p. + 464 p. + 5 hărți; vol. II : 547 p. + 5 tabele; vol. III : 705 p. + [14] p.

[3] Copia manuscrisului pe care am utilizat-o (B.A.R. manuscrise germane 35) este legată în 5 tomuri : I : 604 f; II : 630 f.; III : 402 f.; IV : 784 f.; V : 781 f. (paginația bibliotecii); foile sînt scrise numai recto.

Pentru trimiteri vom indica numai volumul (cifre romane) și pagina (cifre arabe); de exemplu : II. 418. În cazul citării părții manuscrise, sistemul rămîne același, cifrele fiind precedate doar de litera M (= manuscris); de pildă : M. II. 418.

[4] „...insbesondere seinem werthen Vaterlande, welches gegenwärtige Nachrichten am besten benutzen kann, widmet dieselben der Verfasser, als Verehrer der Warheit und Patriote" (dedicația la vol. I); de asemenea M. IV. 243, passim.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 391–398, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

numirii lui în postul de consul austriac la București [5]. Și, pentru a-și dezvălui capacitatea și erudiția în legătură cu chestiunile țărilor române, Sulzer se referă la mai toate aspectele importante ale pămîntului și poporului român ; unele dintre acestea sînt cu totul inedite pentru epoca respectivă și merită toată atenția. Discuția din rîndurile ce urmează va viza doar un singur aspect — folclorul — din impunătoarele volume ale lui Sulzer [6].

Desigur că în acest succint extras, dintr-o lucrare mai amplă, nu ne vom referi la informațiile folclorice *în sine* din *Istoria Daciei transalpine*, ci vom încerca să elucidăm în ansamblu reala contribuție a autorului ei la cunoașterea folclorului românesc. Necesitatea acestei discuții izvorăște din modurile diferite în care au fost privite aceste informații, ele fiind — de cele mai dese ori — preluate necritic și supraevaluate. Astfel s-a spus, de pildă, despre știrile etnografico-folclorice din Sulzer, că sînt un rezultat al unei observații directe, cît și a unor temeinice studii speciale și sînt în consecință sigure [7] ; pe de altă parte, însă, s-a afirmat că experiența personală a lui Sulzer era foarte redusă ; larga lui expunere ar pleca de la Cantemir, contribuția sa personală fiind infimă [8]. La fel de contradictorie se conturează atitudinea contemporanilor lui față de el [9], mergînd de la stimă și admirație pînă la nesocotință și dispreț. Adevărul este că însăși opera lui Sulzer este contradictorie. În orice caz, situația dată ne determină să încercăm o analiză de valoare a informațiilor ce ni le-a transmis.

Sulzer prezintă lucrurile prin prisma „iluminismului iosefinian" [10] și le privește cu atitudinea „europeanului civilizat", care judecă stări de

---

[5] III. 418 ; M. IV. 703 ; passim.

[6] Volumul cel mai bogat în informații etnografico-folclorice este al doilea („Zweytes Hauptstück. Von dem Ursprunge der walachischen, und anderer im transalpinischen Dacien wohnender Nationen ; und von der Sprache, Religion, Sitten, Gebräuchen, Tänzen und Musik der erstern").

[7] George Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart, 1756—1956*, București, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, p. 36.

[8] N. Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, București, Casa Școalelor, 1928 (Ed. a II-a adăugită), vol. II, p. 238. Această părere Iorga însă n-o avea despre întreaga lucrare, luata în ansamblu, pe care o califică drept „...un tesaur pentru situația principatelor în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea...". Vezi în Eudoxiu de Hurmuzaki, *Documente privitóre la Istoria Românilor, culese de... Vol. X (1763—1844), cuprinḍênd Documente adunate, adnotate și publicate de Neculaĭ Iorga*, Bucuresci, 1897, p. XXXII.

[9] De la apariție, cartea lui a stîrnit dispute contradictorii (cf. III, 261, M.I. 3, 9, 10, 13, 18, 30, etc....). În afară de aceasta se remarcă atitudinea cărturarilor români din Ardeal : Petru Maior spunea despre el că „...om era de prejudecăți cuprins și apăsat..." [apud : N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, București, Minerva, 1901, vol. II, p. 239] ; doctorul Vasilie Popp folosește, în disertația sa despre obiceiurile românilor la înmormîntări, ori de cîte ori vine vorba de Sulzer, un reușit joc de cuvinte : „insulsus [neghiob, prost, nesărat] Sulzerus..." [apud : Ion Mușlea, *Viața și opera Doctorului Vasilie Pop (1789—1842)*, în „Anuarul Institutului de Istorie Națională", vol. V, Cluj, 1928, p. 127, nota 2] ; la Samuil Micu-Klein în schimb întîlnim calificativul de „eruditissimus aeque ac doctissimus dominus Franciscus Josephus Sulzer" (*Elementa linguae daco-romanae*, Viena, 1780, II, p. 157 ; apud : N. Iorga, *Istoria literaturii...*, ed. cit., p. 179). Numele lui Sulzer este ignorat în Johann Seivert, *Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften*, Preßburg, Weber und Korabinski, 1785, 522 p., deși „Istoria" sa apăruse doar cu puțin înainte.

[10] O succintă, dar bună caracterizare a acestuia, se găsește în introducerea lui Cornel Cîmpeanu la Samuil Micu, *Scurtă cunoștință a istorii românilor*, București, Ed. Științifică, 1963, p. IX—X. Vezi și *Istoria României...*, ed. cit., p. 725—743, unde problema este dezbătută pe larg.

https://biblioteca-digitala.ro

lucruri de tip oriental, fără a ține seamă de coordonate istorice. Se adaugă veninul unui unghi de vedere subiectiv, datorat pe de o parte neîmplinirii unor ambiții personale și, pe de altă parte, unor insuccese de ordin mercantil[11]. De aici rezultă tonul deseori pătimaș și modul nu rareori denaturat de prezentare a realităților; omului Sulzer îi lipsise de cele mai dese ori pînă și acea elementară bunăvoință de a se apropia cu obiectivitate și cu înțelegerea contextului general de fenomenul vizat. Din opera sa rămîn deci valabile pentru noi, din capul locului, doar *elementele descriptive*. Dar cît de exacte sînt aceste relatări factice în sine, ce valență au ele în raport cu întreaga lucrare? Pentru a răspunde, vom analiza în continuare sursele de informare ale eruditului autor al *Istoriei Daciei transalpine*.

Este semnificativă convingerea lui Sulzer că istoria oricărui „principat dacic" poate fi tratată doar în strînsă legătură cu celelalte[12]. În mod vizibil, el caută să răspundă acestui deziderat, în care scop elimină din noianul de elemente factice tot ceea ce i se pare de interes restrîns — regional sau local — păstrînd doar pe cele ce — în concepția sa — conturează caracteristicile întregii „națiuni valahe". De pildă, despre unele dansuri de circulație restrînsă, Sulzer afirmă că „...pe cît se pare, [ele] au apărut doar întîmplător... și deci nici nu sînt caracteristice întregii națiuni..."[13], pentru care fapt el nici nu le redă în lucrare. Desigur că din acest citat extragem numai ideea privitoare la metoda utilizată de Sulzer în selectarea materialului folcloric și nu ne oprim asupra concepției sale total eronate asupra diversității regionale a folclorului românesc, pe care însă a sesizat-o și a consemnat-o indirect în fragmentul redat. Sulzer a căutat deci să mijlocească cititorului doar *elemente de largă circulație*; acesta este un punct de mare însemnătate în justa apreciere a relatărilor de natură folclorică, chiar dacă Sulzer nu-l respectă cu totală consecvență.

A discerne un material atît de vast, presupune nu numai o capacitate fină de a surprinde sensul faptelor, ci și însăși o adîncă cunoaștere a acestora. Sulzer era un spirit ascuțit; e suficient, credem, dacă amintim distincția clară ce o face între „horă-joc" și „horie"—cîntec ardelenesc[14], noțiuni ce într-o epocă mult mai tîrzie vor produce încă destule încurcă-

---

[11] Sulzer nu a devenit nici secretar al lui Ipsilanti, nici profesor universitar și nici consul austriac la București; [cf. Joseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, III. Bd., Kronstadt, Johann Gött & Sohn Heinrich, 1871, 604 p.; paragraful „Sulzer" (p. 342—345) este redactat de Trausch]. Cît se poate de plastic îl caracterizează Petru Maior: „...Era om neîndestulat cu soarta sa, crezîndu-se a fi vreadnic de mai mare pîne..." (Apud: N. Iorga, *Istoria literaturii*... ed. cit. p. 238).

[12] M. II. 407; passim. De altfel, Sulzer folosește deseori noțiunea de „valah" cu o accepțiune generală și nu numai pentru a viza locuitorii Țării Românești; cf. II 336, 338, passim.

[13] II. 418. De asemenea, vorbind despre ritualul de nuntă, el remarcă (II. 307): „In dieser Erzählung sind verschiedene Umstände und Gebräuche ausgeblieben..., die man höchstens als Lokal- oder Provinzialgebräuche, keineswegs aber als Nationalgewohnheiten betrachten darf...". La fel și II.298: „Ich übergehe bey dieser Beschreibung mit Willen einige Umstände ... weil sie nicht allenthalben bey den Walachen, oder doch ebensowohl auch bey andern Nationen eingeführet sind...".

[14] „Ohne mein Erinnern versteht ein jeder schon, daß hier nicht von den Horeen der Bergwalachen, welches blosse Trauerlieder [„cîntece de jale"] sind sondern von transalpinischen Tänzen die Rede ist auf welche aber die Spielleute ebenfalls zu singen pflegen" (II.420).

https://biblioteca-digitala.ro

turi [15]. Iar prilejurile de cunoaştere efectivă a poporului şi a folclorului românesc, pe care le-a avut Sulzer, erau multiple, atît în timpul şederii sale în Transilvania (Braşov, Reghin) şi în Ţara Românească, precum şi în cursul călătoriilor efectuate de-a lungul şi de-a latul provinciilor [16]. Spirit interesat multilateral, Sulzer nu precupeţea nici un efort pentru a se convinge la faţa locului de faptele ce-i fuseseră relatate [17]; el întreprinde totodată călătorii speciale de studii în regiuni ce nu-i erau încă cunoscute [18]. Cu toate aceste ocazii, el a venit în contact cu oameni din diferite clase şi pături sociale, putînd să acumuleze un material pe cît de bogat pe atît de divers, mergînd de la cunoaşterea influenţelor culturale otomane cît şi occidentale, de la şi din jurul Curţii fanariote şi pînă la cunoaşterea unor străvechi elemente folclorice autohtone, perpetuate în tradiţia poporului de jos, pentru care Sulzer cel pătimaş a găsit în repetate rînduri — şi acest lucru s-a omis să se spună — cuvinte de simpatie [19]. Este nejustificată părerea lui Iorga, după care Sulzer nu putea avea un tablou perfect asupra obiceiurilor poporului român, pe considerentul, de altfel şi el nefundamentat, că ar fi avut legături doar cu oameni din „păturile cele mai joase" (ciobani) sau cu boieri, tributari în mare măsură unor culturi străine [20].

Un inconvenient real, care a pus desigur destule piedici experienţei personale a lui Sulzer, a fost insuficienta cunoaştere a limbii române. Deşi singur recunoaşte aceasta [21] — ştiinţa lui provenea din cunoaşterea altor limbi romanice (latina, italiana, franceza şi eventual spaniola [22]) — el nu se dă în lături să întocmească o gramatică românească [23] sau să polemizeze cu Raicevich în legătură cu zicătoarea „Dîmboviţa, apă dulce,/ Cine bea, nu se mai duce" [24]. Cu acest din urmă prilej, el denotă doar totală neînţelegere, interpretînd în loc de *dulce — duce*. Oricum ar fi, experienţa personală a lui Sulzer este latura cea mai pozitivă din opera sa. Să nu uităm că cele 10 melodii româneşti pe care le dă în anexă, la volumul al doilea, şi care poate reprezintă cea mai însemnată contribuţie

---

[15] Vasile Alecsandri (*Poesii populare ale Românilor, adunate şi întocmite de...* Bucureşti, 1866, p. XI) împarte poeziile popu'are în 1. Cîntece bătrînesci sau balade, 2. Doine şi 3. Hore. „Horele sunt cînticele de veselie ale poporului, explică el (p. XII), dar „Hore se numescŭ şi ariile ce împreunéză danţul, precum şi versurile ce sunt improvizate în vremea gĭocului. Caracterul lor e vesel, glumeţ şi mai adesea iubitor. Ele sînt cîntate de lăutariĭ ce staŭ în mijlocul horeĭ, saŭ chiar de dănţuitori cînd sunt transportaţi de plăcere". (p. 323).

[16] II. 11; passim.

[17] M. III. 141.

[18] M. V. 46.

[19] I. 124, M. III, 16, III. 67.

[20] N. Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, ed. cit., p. 238.

[21] „Man glaube also meinen Feinden nicht, welche aus Furcht vor der Wahrheit, die ich schreibe, sagen, daß ich die walachische Sprache nicht verstehe: ob ich sie schon nicht fertig spreche". (III. 35, în notă).

[22] Sulzer citează curent în primele 3 limbi; în primele pagini ale volumului I este şi un fragment din „*Don Quixote*" în original. Citîndu-l pe Petru Maior, Iorga scrie că „De altfel, Sulzer nu ştia româneşte şi, cînd protopopul vorbia în această limbă cu soţia luĭ [Sulzer], „Sască din Braşov" (II.101), el nu răspundea nimic: înţelegea prin cunoştinţa ce avea de limbile latină şi italiană şi prin explicaţiile ce-i dădea nevasta... „(*Istoria literaturiĭ*..., ed. cit., p. 239).

[23] Publicată în cadrul celui de-al doilea volum.

[24] M.V. 777—778.

https://biblioteca-digitala.ro

a lui în problema ce ne interesează [25], provin din contactul direct pe care l-a avut cu poporul român. Nu se poate stabili azi cu precizie dacă aceste melodii — parte transilvănene, parte muntene — au fost notate direct de la lăutari sau de la alții; cert este că Sulzer le-a notat cu toată conștiinciozitatea și probabil — după propria-i mărturisire — nu din memorie, ci prin dictare directă [26]. Spre norocul nostru, el avea destule cunoștințe de muzică [27] pentru a reda exact — cît putea de exact un străin cu simț exclusiv tonal și obsedat de rigoarea măsurilor — spiritul muzicii populare românești. Deși — după părerea noastră — s-au comis unele exagerări [28], totuși s-au putut urmări pînă în zilele noastre unele melodii-variante la cele publicate de Sulzer [29].

Informația lui Sulzer, provenită din alte surse decît observația proprie, este de mai mică însemnătate, fie și numai pentru faptul că reprezintă reluări ale unor relatări anterioare — ca în cazul bibliografiei — încărcate cu tot soiul de excursuri polemice din partea lui. Bibliografia pe care se bazează Sulzer este destul de întinsă, chiar dacă nu dă dovadă de aceeași soliditate ca de pildă lucrarea istorică — e drept, ceva mai tîrzie — a lui Engel [30]. În afară de cronici (Miron Costin [31], Grigore Ureche [32], Radu Greceanu [33], Samuil Micu-Klein [34]), Sulzer se bazează

---

[25] Pînă în prezent se cunosc doar 14 melodii românești anterioare celor publicate de Sulzer: 10 din Codex Caioni (Vezi: Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea: Ion Caioni*, Craiova, Scrisul Românesc, f.a.; „Melos", Culegere de studii scoase de G. Breazul, II), 1 din Codex Vietoris (Vezi G. Breazul, *Patrium carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 280—281; „Melos", Culegere de studii scoase de G. Breazul, I.) și 3 dintr-un manuscris recent descoperit în R. S. Cehoslovacă (Vezi: Benkö András, *Román dallamok egy XVIII. századi gyüjteményben*, în „Nyelv es irodalomtudományi közlemények", an VI (1962) nr. 1, p. 131—134. Ultimele sînt scrise în sistemul de notare liniar; așadar Sulzer nu este primul care-l utilizează pentru redactarea unor piese românești!).

[26] „Zum Unglücke habe ich vergessen, mir eine [albanische Melodie] *in die Feder vorsingen zu lassen* [subl.n.G.H.], da ich bei ihnen war; und auf Gerathewohl mag ich nichts in die Welt hineinschreiben..." (II.424). Totuși, II 453 afirmă: „Von türkischen Musikstücken habe ich mir keine andere *merken, und unter europäische Takte bringen können...*" [*subl. n., G.H.*]. Este posibil, deci, ca o parte din melodii să provină din notări directe, iar altele să fi fost scrise din memorie.

[27] Sulzer știa să cînte la mai multe instrumente și a și compus unele singspieluri (I.473).

[28] Vezi variantele apropiate, provenite din mai toate colțurile țării (!), culese de la elevi de școală (!), în George Breazul, *La bicentenarul...* ed. cit., p. 153.

[29] Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I. [București], Ed. Muzicală, 1963, p. 112, 211, 213—4, 220—1; cf. și G. Sulițeanu, *Jocuri din Muscel*, mss.

[30] Johann Christian von Engel, *Geschichte der Moldau und Walachey. Nebst der historischen und statistichen Literatur beyder Länder.* Halle, Johann Jacob Gebauer, 1804, 2 vol. („Geschichte des Ungrischen Reichs und seiner Nebenländer, Vierten Theils 1. und 2. Abtheilung"). De altfel Sulzer și-a scris opera în condiții vitrege, trebuind să-și mute biblioteca o dată cu desele deplasări ale regimentului al cărui „auditor" era (Cf. II.5, passim).

[31] II. 156, M. I. 32, passim.

[32] M.II. 382, 399, passim.

[33] M.I. 558, passim.

[34] *Elementa linguae daco-romanae*, Viena, 1780; cf. II.156, passim, și un manuscris pe care-l citează prescurtat: *Origin. daco-romanor.*, cf. II. 341, 271 — 283, passim. S-ar putea ca acest manuscris, citat și de Șincai în prefața lui la *Elemental inguae...* și pe care Iorga îl consideră pierdut (cf. *Istoria literaturii...* ed. cit., p. 178), să fie unul și același cu *Brevis historica notitia originis et progressus nationis Daco-Romanae*, terminat în 1778 (cf. Cornel Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 196 și p. XIII). O analiză temeinică, sprijinită și pe cercetarea unor amănunte din manuscris relatated de Sulzer (III. 491, 492), ar putea eventual confirma această ipoteză, bazată doar pe coincidență cronologică și pe existența tuturor termenilor titlului prescurtat ca cuvinte-cheie

https://biblioteca-digitala.ro

pe scrierile unor Benkö [35], Büsching [36], Kramer [37], del Chiaro [38], Carra [39], Griselini [40], Bauer [41] şi alţii, însă mai ales Dimitrie Cantemir [42], de la care a preluat şi sistematica lucrării. Potrivit unui obicei general al vremii, citatele nu sînt prea clare [43]; uneori se parafrazează părţi din alte lucrări, fără a se indica sursa. Alteori, lipsa unei îndestulătoare experienţe personale este evidentă, ca de pildă în fragmentele despre colindă sau despre căluş [44]. Sulzer consideră de exemplu căluşul dispărut din Muntenia, dar încă viu în Transilvania; or, azi situaţia este tocmai contrarie şi dacă pentru Ardeal există indicii ale existenţei în aceea vreme a obiceiului, nu se poate totuşi concepe lipsa lui pe atunci din Muntenia, ci doar o slabă informare în acest sens a autorului *Istoriei Daciei transalpine*. Este aici vorba de o dublare a lecturii (Micu-Klein pentru Transilvania şi Cantemir pentru Moldova) cu observaţia directă? Dilema este identică în cazul celebrului fragment din Griselini [45] privitor la organizarea jocului n incinta cimitirului, pe care Sulzer îl redă aproape cu aceleaşi cuvinte [46].

în titlul complet. Supoziţia este întărită de faptul că manuscrisul utilizat de Sulzer nu purta nici un fel de titlu, după cum reiese din remarca: „(ist mir recht, so soll das Buch den Titel Origines Daco-Romanorum bekommen)". (Cf. II.276).

[35] I.142, passim. (Joseph Benkö, *Transsilvania Sive Magnum Transsilvaniae Principatus Olim Dacia Mediterranea dictus*. Viena, Joseph Kurtzbök, 1778, 2 vol.; citat: *Geschichte des Großfürstenthums Siebenbürgen*).

[36] III. 350, passim.

[37] II. 340.

[38] II. 341, passim. ([Antonmaria] Del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia con la Descrizione del Paese, Natura, Costumi, Riti, e Religione degli Abitanti...*, Venezia, 1718).

[39] II. 341, passim. ([Jean Louis Carra], *Histoire de la Moldavie et de la Valachie. Avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces. Par M. C., Jassy, 1777*).

[40] II. 341, passim. (Franz Griselini, *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des temeswarer Banats...*, Wien, Johann Paul Krauß, 1780, 2 părţi).

[41] II.341, passim. ([Gen. Frédéric — Guillaume de Bauer], *Memoires historiques et géographiques sur la Valachie, avec un Prospectus d'un Atlas Géographique & Militaire de la dernière Guerre entre la Russie & la Porte Ottomanne, publiés par Monsieur de B*, Francfort et Leipsic, Henry-Louis Broenner, 1778).

[42] II. 341, passim. (Demetrius Kantemir, *Historisch-geographisch und politische Beschreibung der Moldau, nebst dem Leben des Verfassers und einer Landkarte*, Frankfurt und Leipzig, 1771).

[43] Muzicologul G. Breazul relatează în deja citata lucrare *La bicentenarul naşterii lui Mozart...*, vastele investigaţii pe care le-a întreprins pentru identificarea unei cărţi citate, incomplet, de Sulzer.

[44] Cf. II. 317, 418 (despre colindă) şi paragraful *Ihr Koloschärentanz* II. 405—414.

[45] „An diesem Fest [Allerseelen], wenn der Pope in der Kirche die Messe celebriret hat, geht er mit der ganzen Dorfschaft in Prozession nach dem Gottesacker; wobei sie beständig Gebeter und Lieder absingen; das Frauenvolk trägt grosse Gefässe mit Weihwasser, damit sie nicht allein die Gräber, sondern auch die Vorbeireisenden, und wer immer sich ihnen nähert, besprengen. Andere streuen gedörrte Bohnenkörner auf die Begräbnisstätten; desgleichen auch Stüken dünner Kuchen, aus Mehlteig in Schweinefett gebaken, und diese theilen sie auch den Umstehenden aus. Noch andere nehmen ihren Plaz an den Gräbern ihrer Verwandten, wo sie sich ihren gewöhnlichen Klagen und Schmerzensbezeugungen überlassen. Darauf kehret die ganze Prozession in die Kirche zurük, in deren Umkreis sie endlich, wenn sie alle zusammen sich genug mit Essen und Trinken überladen haben, fröhlich bis in die Nacht tanzen..." (Griselini, *op. cit.*, I, 241).

[46] „...Am Feste aller Seelen, welches bey den Walachen auf den ersten Montag nach Ostern fällt, gehen sie mit Kesseln voll Wasser processionsweise aus der Kirche zu den Gräbern, theilen dort unter die Umstehenden Bohnen und Erbsen aus, kehren dann eben so in die Kirche zurück, und tanzen auf den Abend in dem Umfange des Freythofes, oder in

https://biblioteca-digitala.ro

Pe cînd Griselini scria exclusiv despre bănățeni, iar Cantemir despre moldoveni, Sulzer avea pretenția de a scrie despre toți românii (chiar dacă punea accentul pe Muntenia și — în mai mică măsură — pe Moldova); ca atare, în cazul în care-i copia pe primii doi fără a-i cita, se crea impresia unei generalizări a unor fapte de circulație zonală bănățeană sau moldovenească. Din cele două exemple reiese deci o repercutare a nesiguranței iscate dintr-o defectuoasă mînuire a citatelor asupra însuși conținutului relatărilor; rămîne o problemă deschisă sursa de informare în atari cazuri: fie lectură (uneori cu o generalizare defectuoasă a faptelor citate), fie lectură dublată de observație directă.

Informația directă și cea bibliografică Sulzer și-a întregit-o prin cercetări de arhivă [47] și prin întreținerea unei corespondențe [48], cele două din urmă fiind însă de mai mică însemnătate.

Sintetizîndu-ne observațiile, putem afirma că:

a) Sulzer a căutat să mijlocească cititorului o privire de ansamblu asupra românilor, încercînd în consecință să redea numai ceea ce este tipic pentru întregul popor, deci ceea ce i s-a părut de circuit supraregional;

b) Din volumele lui rămîne valabil în primul rînd materialul faptic; acesta este prețios în multe privințe, fiind vorba uneori de prime atestări;

c) Cea mai importantă sursă de informare a lui Sulzer din punctul de vedere al folclorului a fost experiența sa personală; ea a fost însă întrucîtva îngrădită prin caracterul pasager al prezenței sale în Principate și prin cunoașterea insuficientă a limbii române. Acestea, dublate de un mod pătimaș de abordare a problemelor, au dus uneori la deficiențe de informare și greșeli de interpretare;

d) Experiența personală, Sulzer și-a întregit-o prin lectură, cercetări de arhivă și corespondență; în problema folclorului, o sursă bibliografică de prim rang a fost *Descrierea* lui Cantemir;

e) Elementele provenite din lectură și comunicate de Sulzer puteau fi uneori dublate și de observație personală; nu în toate cazurile este suficient de clar dacă stăm în fața unui fapt trăit sau a unui citat. Aceasta duce la scăderea importanței informației transmise, impunînd o oarecare prudență privitor la stabilirea diversificării regionale a faptului relatat.

Avînd în vedere importanța pe care o are *Istoria Daciei transalpine* ca sursă de informare pentru folcloristica românească, am socotit necesar să atragem atenția asupra modului în care trebuie privite relatările dintr-însa: ele nu trebuie supraevaluate și nici diminuate.

LA VALEUR DE LA CONTRIBUTION DE FRANZ JOSEPH SULZER À LA CONNAISSANCE DU FOLKLORE ROUMAIN

Les trois volumes publiés (1781/1782) et les deux volumes manuscrits de l'*Histoire de la Dacie Transalpine*, par Franz Joseph Sulzer, présentent une grande importance pour l'histoire de la folkloristique roumaine.

---

dessen Nähe ihre gewöhnlichen Tänze, womit sie sich auch an den übrigen Festtagen, z.B. an Marienempfängniß, Sweti Ilia, Dumitru u.d.gl. auf eben denselben Plätzen zu belustigen pflegen..." (II, 301).

[47] Vezi, de pildă, datele statistice, passim.

[48] III, 503; II, 500; M.I., 595.

https://biblioteca-digitala.ro

Auprès des amples informations, ils nous offrent aussi dix mélodies roumaines notées en manière occidentale. Souvent cités, les mots de Sulzer ont été selon le cas surestimés ou mésestimés. Devant cette situation, l'auteur de l'article se propose de déterminer la valeur réelle de l'information transmise par l'érudit voyageur autrichien. C'est en ce but qu'il analyse les *conceptions* de Sulzer autant que ses *sources d'information*. Conclusions :

a) Se proposant d'offrir au lecteur un aperçu général sur les Roumains, Sulzer essaye de transmettre seulement des éléments typiques au peuple roumain tout entier, donc des éléments de circuit surlocal et surrégional.

b) De ces volumes c'est le matériel comprenant les faits qui reste valable ; celui-ci est précieux parce qu'il s'agit parfois d'attestations faites pour la première fois.

c) La plus importante source d'information de Sulzer du point de vue folklore fut sa propre expérience. Le caractère passager de sa présence dans les Principautés Roumaines, l'insuffisante connaissance de la langue du pays, autant que la manière subjective de juger les faits l'ont conduit parfois à d'erreurs d'interprétation.

d) Sulzer s'est enrichi l'expérience personnelle moyennant la lecture, les recherches d'archives et la correspondance.

e) Les éléments communiqués par Sulzer et qui proviennent des lectures auraient pu être quelque fois doublés par l'observation personnelle ; il n'est pas toujours suffisamment clair si on nous communique un fait vécu ou bien un passage cité. C'est ce qui diminue l'importance de l'information respective.

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ACTUALE ALE CERCETĂRILOR DE CULTURĂ POPULARĂ ÎN REPUBLICA FEDERALĂ A GERMANIEI

RADU NICULESCU

TÜBINGEN, *octombrie 1970.* Centrul specializat de cercetări asupra culturii populare al Universităţii din Tübingen este „Ludwig-Uhland-Institut für deutsche Altertumswissenschaft, Volkskunde und Mundartforschung".

Numele lui Ludwig Uhland nu este invocat în deşert.

Tipul romantic de cercetare folcloristică are o veche împămîntenire nu numai general-germană ci şi locală, suabă. Iar venerabila „Schwäbische Schule", orientarea culturală şi patriotică care a ilustrat atît de caracteristic Württembergul — şi Germania în ansamblu — la începutul secolului trecut, a fost pusă pe picioare anume de Uhland, alături de Gustav Schwab, Justinus Kerner — toţi tübingenezi, toţi romantici, toţi culegători de folclor. Pe urmă Heidelbergul este şi el aproape: Joseph Görres a elaborat aici bazele redescoperirii cărţilor populare germane, moment important al impunerii, romantice, a folclorului ca valoare. Apoi la Heidelberg au trăit şi lucrat Arnim şi Brentano. Şi aşa mai departe.

Subliniem aceste detalii din necesităţi de *contrast*: tendinţa fundamentală actuală a cercetărilor şi a învăţămîntului profesat la Institutul „Uhland" rezidă în *detaşarea* de tradiţia romantică, în *criticarea* şi *negarea* acesteia şi a perpetuărilor ei moderne.

Personalul stabil al institutului numără cinci persoane: prof. dr. Hermann Bausinger, conducătorul Institutului, lector dr. Rudolf Schenda şi trei asistenţi. De regulă, în fiecare serie academică colaborează cu colectivul didactic în medie cam 30 de studenţi şi doctoranzi.

Se cooperează în grupe de lucru: un asistent plus o echipă de studenţi întreprind cercetări de teren, sintetizează rezultatele, pe care ulterior, într-un fel sau altul, le publică.

Schiţată încă în jurul lui 1950, actualmente încă în curs, *treptat* a început să se facă simţită detaşarea de tiparele consacrate ale cercetării de folclor germane (căutarea febrilă de reminiscenţe, admiraţie şi patos pentru tot ceea ce putea fi descris ca „străvechi germanic", nealterat de civilizaţie, patriarhal etc.).

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 399–404, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

De aici, mutarea accentului pe *contemporan*, pe faptul social şi psihologic imediat, şi, în consecinţă, diminuarea interesului pentru literatura şi arta populară tradiţională *ca atare*, luate în accepţiunea strictă a termenilor. Pentru a le studia pe acestea — spune prof. Bausinger — nu e neapărat nevoie să fii „Volkskundler", cu alte cuvinte „să cercetezi terenul", „să anchetezi informatori" etc. Este de ajuns să stai în bibliotecă şi în arhive, să confrunţi înregistrări, notaţii şi piese de muzeu.

Negînd postulatele romantice — operante în fond, prin metamorfoze, pînă azi, şi întemeiate pe noţiuni precum „*Volkslied*", „*Volkskunst*" etc., luate ca daturi imuabile — grupul de la Tübingen preconizează, ca relevant pentru cercetarea actuală în materie de *Volkskunde*, contactul cu oamenii, informarea asupra *fluxului* convingerilor şi ideilor lor, asupra variabilităţii gusturilor pe care le profesează.

Evident, noutatea acestor teze e relativă. Ele au fost formulate cumva şi susţinute prealabil de diverse şcoli şi orientări sociologice şi folcloristice, între care şi de antebelica „Şcoală de la Bucureşti" a lui Dimitrie Gusti.

Nouă este numai *radicalizarea* intransigentă — cu urmări practice deocamdată încă anevoie de prevăzut — a acestui corp de doctrină.

Cauzele sînt — cred — mai multe şi se cuvin căutate atît în istoria folcloristicii şi folclorului german cît şi, mai cu seamă, în istoria recentă a societăţii germane în ansamblu.

Pe de o parte — se argumentează, nu fără temei —, munca de adunare, sortare şi analiză de „antichităţi" şi „relicve", întreprinsă deja în domeniul german de folcloristica de ascendenţă romantică, şi-a epuizat în largă măsură obiectul şi a consumat, poate, problematica cea mai interesantă. Totodată, concepţia romantică a transmis, pînă în zilele noastre, elemente de stil de lucru cu materialul *inacceptabile* : subiectivisme, sentimentalism patriotard creator de ficţiuni găunoase, măgulitoare poate pentru orgoliul naţional, primejdioase în esenţă etc.

Pe de altă parte însă, energia gestului demitifiant şi demistificator (corespunzînd de fapt unei tendinţe mai generale în societatea vest-germană), îşi are rădăcini în imperativul extirpării a tot ceea ce ar mai putea rămîne din defuncta demagogie nazistă revărsată cu decenii în urmă în mod expres în numele cultului mistic pentru „*Volk*", pentru păgîna ancestralitate germanică, demagogie care a speculat „relicva", a căutat să o reînvie ş.a.m.d.

În sfîrşit, pare evident că pentru acest proces deliberat de reformare a disciplinei *causa causarum* trebuie căutată totuşi, în ultima instanţă, în însăşi natura actuală a *obiectului*. În societatea germană, societate de consum înalt industrializată, toate stratele şi categoriile sociale, inclusiv ruralitatea, tind către statutul de *consumatoare de cultură*. În aceste condiţii, evident, *folclorul* în accepţia general-admisă tinde să devină un simplu accident, din ce în ce mai puţin probabil. Ca urmare, sarcina folcloristului s-ar restrînge corespunzător la urmărirea psiho-sociologică a modurilor receptării culturii în măsura în care acest proces rămîne, ineluctabil, proces *activ*, fie şi la limita minimului : a opţiunii.

Străduindu-se să dezvolte toate consecinţele acestei situaţii complexe date, grupul de la Tübingen — şi *nu numai el* în Germania Federală — preconizează cercetarea directă a *vieţii*, abandonarea „hîrţoagelor din

https://biblioteca-digitala.ro

poduri de biserici", urmărirea procesului cultural contemporan, mutarea centrului de greutate al preocupărilor din planul *tradiției* în cel al *inovației*. Efectul nemijlocit este locul eminent ce-i revine cercetării empirice anchetei de teren, observației și notației concrete, cu specială atenție *proceselor* socio-psihologice (efectul corelativ este restrîngerea corespunzătoare a preocupărilor de ordinul teoriei).

Astfel, cînd se urmăresc — să zicem — aspectele etnografice și folclorice ale practicilor religioase, interesul nu mai e îndreptat ca altădată către structura pelerinajelor, tipologia relicvelor, legende etc., ci către analiza semantică a însuși procesului adorării unor sfinți, către structura *mentalității* etc. Cînd se examinează obiceiurile tradiționale, interesează în primul rînd *refuncționalizarea* acestora azi, *ce* și *cum* s-a schimbat, cum le înțeleg oamenii, ce vor practicîndu-le etc.

În ceea ce privește *dialectologia* (care, conform tiparului tradițional și cum o arată și titulatura Institutului, intră *de drept* în sfera de preocupări a acestuia), nu mai interesează „graiurile", isoglosele dialectale, variațiile sinonimice, ci vorbirea individuală, „idiolectul", determinările sociale ale comportamentului verbal (într-un fel vorbește țăranul cu primarul, altfel cu nevasta acasă) etc.

Orientarea Institutului este totuși lipsită de dogmatism. Seria de volume intitulată pînă acum „Volksleben", pe care Institutul o scoate începînd din 1964 (și care publică nu numai colaboratori direcți ai Universității), cuprinde bunăoară atît lucrarea lui Herbert Schwerdt, *Kulturstile Kleiner Gemeinden* (vol. 21 al seriei), bună ilustrare a concepțiilor reformatoare ale grupului de la Tübingen, cît și studiul lui Hans Otto, *Lichtenberg, Unterhaltsame Bauernaufklärung* (vol. 26), care examinează descriptiv broșurile răspîndite în *popor* de iluminiști germani ai sec. al XVIII-lea.

Volumul 27 al seriei — ultimul apărut în 1970 —, intitulat programatic *Abschied vom Volksleben*, marchează prin abandonarea, ferm subliniată, a vechei denumiri a colecției (care pe viitor se va intitula neutru „Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen"), încheierea unei lungi perioade de tatonări și ezitări. Încheiere *formală* de fapt, pentru că nici unul din cele opt studii de autori diverși (Bausinger, Schenda ș.a.), pe care vol. 27 le cuprinde, nu oferă reale *soluții de schimb* ca replică pozitivă la critica inteligentă și nimicitoare pe care o îndreaptă împotriva concepției tradiționale a folclorului.

Orientare similară și în practica curentă cea mai recentă a Institutului. Astfel, în cursul anului universitar 1970—1971, programul cursurilor și seminariilor de folclor ale Institutului (Bausinger, Schenda, Korff, Scharfe) are următoarea configurație: *Gerontologie. Probleme sociale ale persoanelor în vîrstă* (curs și seminar), *Comunicațiile de masă* (seminar), *Problemele sociologiei limbii* (curs și seminar), *Cu ce și de ce își ornamentează germanul contemporan pereții interiori ai locuinței* (seminar), *Introducere în sociologia empirică a literaturii: literatura franceză de chioșc* (curs), *Cercetări sociografice într-o așezare muncitorească* (seminar), *Concepții istorice în literatura folcloristică de specialitate* (seminar).

Or dacă din toate acestea apare foarte clar tendința de a transforma folcloristica într-o știință — „cu caracter critic" — a culturii sociale, și dacă rațiunile și resorturile obiective ale acestei transformări sînt în bună

https://biblioteca-digitala.ro

măsură incontestabile, cu atît mai imperios se impune întrebarea *dacă* și *în ce măsură* cercetările de acest gen mai pot năzui la individualitate și autonomie, în ce măsură nu se confundă, simplu, cu cercetarea sociologică și de psihologie socială pură. Dificultatea este *reală*, atît sub raport teoretic, epistemologic, cît și sub raport practic : folcloristul *ca atare* nu mai este în măsură să-și legitimeze existența.

Aceste greutăți sînt recunoscute și asumate cu curaj. Prof. Bausinger declara fără înconjur că problema găsirii unui obiect particular de studiu și a unui decuplaj propriu care să justifice menținerea identității disciplinei rămîne deschisă.

Dar nu numai atît. Chiar dacă am presupune rezolvate contradicțiile deja evocate, încă ar mai rămîne dificultăți serioase de biruit. Ele sînt de ordinul concepției filozofice a cercetării și afectează însăși stabilirea *sensului* unui program prospectiv de studii. În mare, se poate spune că cercetările de la Tübingen se orientează pe două axe filozofice inconvergente : una de inspirație marxistă (Schenda), cealaltă de observanță, am zice, fenomenologică (restul grupului).

Ar fi de prisos să mai subliniem interesul ieșit din comun pe care îl prezintă, pentru sondarea perspectivelor cercetării folcloristice în societățile puternic industrializate, experimentul metodologic și epistemologic ntreprins cu îndrăzneală și ingeniozitate la Universitatea din Tübingen.

★

FREIBURG im BREISGAU, *noiembrie 1970.* Tipul de cercetări și activități opus — dar nu mai puțin complementar — celui preconizat la Tübingen este remarcabil ilustrat de „Deutsche Volksliedarchiv" (DVS) din Freiburg, icoană vie a spiritului de continuitate, a tenacității în investigarea — cu tehnici moderne — a fenomenului *tradițional.*

Înființată în 1914 de John Meier (în virtutea responsabilităților sale pe atunci în cadrul Uniunii — de odinioară — a Societăților germane de folclor), intrată în patrimoniul statului în 1953, Arhiva este institutul științific central pentru culegerea și studierea cîntecului popular de limbă germană (colecțiile DVA cuprind numeroase materiale și din Elveția, Franța, Luxemburg etc.), atît *in se* cît și ca temei pentru cercetări comparative [1].

Corpul de colaboratori al Arhivei este alcătuit din prof. dr. Lutz Röhrich (director), dr. Rolf Wilhelm Brednich (conservator principal), dr. Wolfgang Suppan (conservator al secției de etnomuzicologie), nouă cercetători și șase cadre auxiliare. În total, 18 persoane.

Arhiva lucrează în cea mai strînsă colaborare cu o rețea alcătuită din 11 arhive regionale de folclor, acoperind toate landurile republicii (*Baden* — „Badisches Volksliedarchiv", Freiburg im Br.; *Bavaria* — „Institut für Volkskunde an der Beyerischen Akademie der Wissenschaften", München; *Franconia* — „Fränkisches Volksliedarchiv", Würzburg; *Hamburg* — „Hamburgisches Volksliedarchiv"; *Hessa* — „Institut für mitteleuropäische Volksforschung", Marburg; *Rinul inferior* — „Nie-

[1] Cf. Rolf Wil. Brednich, *Das Deutsche Volksliedarchiv*, Freiburg im Br., 1970, ed. a IV-a, p. 1—10.

https://biblioteca-digitala.ro

derreinisches Volksliedarchiv", Neuss; *Renania* — „Rheinisches Volksliedarchiv", Bonn; *Saxonia inferioară* — „Niedersächisches Volksliedarchiv", Celle; *Schleswig-Holstein* — „Schleswigholsteinisches Volksliedarchiv", Kiel; *Vestfalia* — „Westphalisches Volksliedarchiv", Münster; Württemberg — „Würtembergisches Volksliedarchiv", Stuttgart).

Arhivelor regionale le revine obligaţia de a face culegeri de cîntece populare în zonele pe care fiecare le acoperă. Se notează textul, melodia, precum şi informaţii privind circulaţia, aria de difuzare, funcţia şi — totodată — personalitatea informatorilor. Întregul material este trimis în dublu exemplar Arhivei centrale, la Freiburg. Aici documentele sînt prelucrate (înseriate, introduse în reţeaua corespunzătoare de variante etc.), după care una din cele două copii, purtînd tot plusul de date corespunzător, este restituită Arhivei regionale respective.

Aceasta este — împreună cu culegerile efectuate cu mijloace proprii — principala sursă curentă a fondurilor de materiale.

DVA a moştenit însă şi fonduri preţioase, extrem de bogate, ale unor prodigioşi culegători de folclor (Ludwig Erk, Ernst Wolfram ş.a.). De asemenea, substanţiale fonduri de materiale au fost primite din partea arhivelor oficiale de folclor austriece şi elveţiene, din partea posturilor de radio federale ş.a.m.d. În plus, Arhiva posedă o impunătoare colecţie de manuscrise vechi şi de tipărituri: în original, copii şi fotocopii, DVA posedă cca. 12.000 de cîntece tipărite pe foi volante (fond de o deosebită importanţă în ţara care a inaugurat folosirea imprimeriei în secolul al XV-lea şi i-a asigurat de timpuriu o vastă răspîndire).

Fonoteca Arhivei numără peste 7.200 de înregistrări pe disc şi bandă de magnetofon. Peste 5.300 piese, cîntece străine, stau la îndemîna cercetării pentru studii comparative.

În total, DVA posedă cca. 320.000 de notaţii cîntec, jodlere, dansuri, marşuri etc.

O bibliotecă cu 25.000 de volume, o mare bibliotecă de germanistică (aparţinînd odinioară lui John Meier), şi o colecţie, unică prin amploare, de extrase din periodice, completează fondurile documentare ale DVA.

Notaţiile de cîntec (texte) sînt dispuse tipologic şi după gen în cca. 16.000 de mape de lucru, ceea ce simplifică radical căutarea variantelor. La fiecare tip se indică toate informaţiile suplimentare posibile (trimiteri încrucişate la alte versiuni tipologice, paralele străine, melodia tradiţională pe care se obişnuieşte a fi cîntat etc.).

Catalogul topografic, cataloagele de cuvinte-cheie şi de *incipit*-uri facilitează găsirea textelor dorite [2]. Am avut prilejul să mă conving, prin proprie experienţă, de exemplara eficacitate a acestor sisteme de indexare.

Secţia muzicală a Arhivei a integrat la rîndu-i, începînd cu 1960, cca. 60.000 notaţii de piese muzicale în compartimentele unui catalog sistematic de melodii aflat acum într-o fază de elaborare, care îngăduie consultarea sa ca instrument curent de informare analitică.

Din 1929, DVA participă ca principal colaborator german la *Bibliografia internaţională de folclor* (iniţiată de Hoffmann-Krayer, redactată

[2] Cf. referirile la bazele catalogării materialului de cîntec liric la DVA în studiul meu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în R.E.F., 14 (1969), nr. 3, passim.

https://biblioteca-digitala.ro

în prezent de R. Wildhaber). Arhiva colaborează de asemenea la *Bibliografia anuală de etnomuzicologie a Europei.*

Din punctul de vedere al elaborării ştiinţifice, obiectivul fundamental al colectivului de cercetare de la DVA îl constituie studierea sistematică a istoriei cîntecului de limbă germană în toată ampla sa fenomenologie literară, muzicală şi sociologică, şi în strînsă legătură cu cadrul mare al folclorului european.

Cercetările din cadrul DVA îşi găsesc împlinirea într-o producţie editorială de un remarcabil nivel ştiinţific.

Se asigură în primul rînd continuarea monumentalei serii „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien", iniţiată în 1928 de John Meier.

Pornindu-se de la constatarea că în domeniul folclorului de expresie germană nu există nici o sinteză cît de cît comparabilă cu lucrări fundamentale ca cea a americanului F. I. Child pentru tradiţia epică scoţiană şi anglo-saxonă europeană (*The English and Scottish Popular Ballads*, 1882—1898) sau cea a danezului Svend Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*, 1853—1965), şi contîndu-se, foarte probabil, şi pe abordarea în orice caz mai lesnicioasă — sub toate raporturile tehnice — a epicului, s-a început cu *balada.*

Primul volum din seria *Balade* a apărut în 1935. Între 1935 şi 1967 au fost publicate în total cinci tomuri (a cîte două volume fiecare), cuprinzînd în total 123 de tipuri de baladă, comportînd fiecare o amplă bibliografie a variantelor şi a exegezei şi cîte un solid studiu monografic privind ansamblul istoric şi morfologic al tipului. La finele lui 1970 era în pragul publicării primul volum al tomului VI.

În momentul, virtual, al epuizării tipologiei baladei se va trece la editarea şi a celorlalte genuri.

Tot sub auspiciile DVA a apărut în 1969 primul volum (balade), din seria de patru a colecţiei (de remarcabilă importanţă teoretică şi practică în studiul culturii tradiţionale a micilor comunităţi etnice izolate), *Gesamtausgabe der Gottscheer Volkslieder* [3].

Paralel este publicată seria de colecţii regionale „Landschaftliche Volkslieder", din care pînă la finele lui 1970 apăruseră 43 de caiete.

În 1961—1962 Arhiva a editat, în colaborare, o casetă reprezentativă de discuri, ilustrînd principalele genuri ale cîntecului popular german.

Ca publicaţie periodică, Arhiva patronează excelentul „Jahrbuch für Volksliedforschung", fundat în 1928 de John Meier şi condus, începînd cu 1964, de dr. Rolf W. Brednich.

O menţiune specială i se cuvine *deschiderii* reale a preocupărilor colectivului ştiinţific de la DVA către fenomenul de cultură popular *actual.* Astfel au fost întreprinse, între altele, culegeri, anchete şi analize, privind şlagărul contemporan şi difuziunea sa de masă etc.

Global considerată, DVA apare ca un uriaş instrument de lucru, înzestrat cu coerenţă internă impecabilă, pus în slujba studierii riguroase nu numai a *cîntecului*, ci şi a *folclorului* german şi european în genere.

---

[3] Cf. recenzia corespunzătoare publicată de I. Taloş în R.E.F., 15 (1970), nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Pînă nu demult privite ca o curiozitate, adesea desconsiderate, culturile muzicale extra-occidentale s-au impus în atenţia cercetătorilor. Ele îşi dezvăluie încetul cu încetul frumuseţile celor ce se apleacă cu sîrguinţă asupra lor, căutînd să le pătrundă înţelesul. Marile lor valori nu sînt cu nimic mai prejos de măreţele arhitecturi sonore ale muzicii culte occidentale. Sînt tot mai puţini cei care mai cred că aceasta din urmă este „cea mai înaltă, cea mai sacră artă" şi că tot ce nu se potriveşte canoanelor ei rămîne „în afara muzicii".

O colecţie de înalt prestigiu, patronată de UNESCO, şi-a luat sarcina să înfăptuiască un cuprinzător inventar al culturii muzicale vechi a popoarelor din Orientul Apropiat, din Extremul Orient şi din Africa. Realizată pentru „Consiliul internaţional al muzicii" de către „Institutul internaţional de studii muzicale comparate şi documentaţie", colecţia pune la îndemîna cercetătorilor, cît şi a iubitorilor de muzică, o seamă de documente sonore autentice, întovărăşite de comentarii în limbile engleză, franceză şi germană, bogat ilustrate cu exemple muzicale şi fotografii. Colecţia este scoasă în două serii: „Antologia muzicală a Orientului", editor general: Alain Daniélou şi „Antologia muzicii africane", editor general: Paul Colaer. Au apărut pînă acum treizecişicinci de volume, iar altele sînt în pregătire.

Această deosebit de valoroasă colecţie este publicată într-o desăvîrşită ţinută grafică şi tehnică de Bärenreiter — Musicaphon din Kassel.

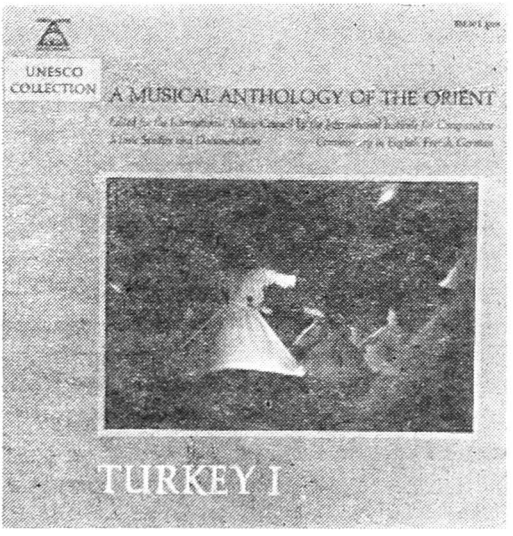
În cele ce urmează mă ocup de şase din volumele apărute.

1. *Turkey I — Music of the Mevlevi. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor: Alain Daniélou. Recordings and Commentary by Bernard Mauguin. Photographs by Roger Drouhin and Bernard Mauguin. Published by courtesy of Mr. Önder, Director General of the Museums and Antiquities of Turkey. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2019. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) este ilustrat de 13 exemple muzicale şi 11 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Rev. etn. folc., tom. 16, nr. 5, p. 405—415, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

Cunoaşterea culturii muzicale orientale şi îndeobşte a celei turceşti este de folos pentru o mai bună înţelegere a muzicii noastre populare. Pe drumul Ţarigradului au venit o seamă de muzicanţi în Principatele Române, aducînd cu ei cîntări şi instrumente. Muzica cultă a Orientului ajunge într-o vreme în mare cinste : este muzica curţii domneşti şi a marilor dregători. Mehterhaneaua însoţeşte alaiul domnesc, cîntă în timpul banchetelor de la curte, la căftănirea boierilor şi „bate" seară de seară, la „chindie", în auzul norodului. În saloane, alături de lăutarii pămînteni cîntă „muzica turcească de cameră" a timpului, alcătuită din „ney", „tanbur", „santur", „kanon" ş.a. Clasa dominantă nu numai că gustă muzica orientală dar o şi practică. Eruditul domnitor Dimitrie Cantemir este un caz tipic. Studiază la Constantinopol vreme de 15 ani muzica orientală şi devine un reputat muzician : compune, este un virtuos recunoscut al „tanburului", cîntă din „ney", dă lecţii de muzică unor personalităţi de seamă, elaborează un tratat de muzică şi născoceşte un sistem de notaţie bazat pe literele alfabetului arab (graţie căruia s-au păstrat în scris cîteva sute de compoziţii muzicale turceşti de la finele veacului al XVII-lea şi începutul veacului al XVIII-lea). După muzicologii turci, în frunte cu Rauf Yekta şi Sadettin Arel, Cantemir ocupă un loc precumpănitor în muzica turcă : este unul din cei mai de seamă maeştri ai ei. Compoziţiile sale se cîntă şi în zilele noastre. Odinioară ele au circulat şi dincolo de fruntariile Turciei, în Balcani şi în România, bunăoară.



Paharnicul Toader, grămătic la Andronache Donici, şi Grigore Avram erau şi ei buni cîntăreţi din „tanbur", iar paharnicul Andricu Vizanti Terzi-başa, executant din „ney" ; paharnicul Vasile Ureche din Botoşani era neîntrecut la „kanon", vornicul Iordache Bucşenescu, banul Iancu Peristeli, vornicul Alecu Paşcanu, postelnicul Manolache Drăghici, serdarul Dionisie Fotino cîntau cu iscusinţă din „keman" ş.a.m.d. (Teodor Burada). Toţi aceştia cîntau nu muzică populară ci îndeobşte muzică orientală clasică. Unele din elementele acestei muzici au pătruns într-o oarecare măsură în muzica populară, stăruind pînă în zilele de azi în unele categorii ale folclorului românesc. Termeni muzicali, moduri, întorsături melodice, ritmuri, stiluri de cîntare şi chiar anume creaţii muzicale, cîntece şi dansuri, trădează pe cît se pare obîrşie orientală. Vom şti mai mult şi mai bine cînd vom cunoaşte muzica Orientului. Însufleţit de asemenea gînduri am ascultat, cu legitim interes, discul de faţă, ca şi pe cele care urmează.

Discul cuprinde o selecţie din ceremonia dervişilor Mevlevi, celebrii „dervişi învîrtitori", ordin religios inspirat de poetul şi filozoful Mevlāna Celāleddin el Rūmi (1207—1273). Gîndirea sa filozofică, subordonată

https://biblioteca-digitala.ro

misticismului, este dominată de rostul pe care-l hărăzește muzicii și dansului în întreținerea exercițiilor spirituale. De aci însemnătatea sunetelor și mișcărilor în practicile ordinului care-i poartă numele.

Cea mai importantă ceremonie este „Āyin" sau „Mukabele". Muzica și dansul sînt chemate să călăuzească executanții pas cu pas spre o intensă stare emoțională pînă la extaz ori chiar la transă. Ceremonia întruchipează cerul, piruetele dansatorilor mișcarea aștrilor. Ea cuprinde următoarele părți : 1. *Na't* (Ofrandă), cîntată de un solist fără acompaniament, o evocare lirică a lui Mevlāna. — Meditație ; 2. *Taxim* (Introducere), solo „ney" — Meditație ; 3. *Peșrev* (Preludiu), grup de instrumente — Plimbare în cerc ; 4. *Selam* (Salut — sînt de fapt patru „saluturi"), voce și instrumente — Piruete ; 5. *Son Peșrev* (Ultimul preludiu), grup de instrumente — Piruete ; 6. *Yürük Semai* (Dans rapid), grup de instrumente — Piruete ; 7. *Son Taxim* (Ultimul solo), „ney" sau „tanbur" — Sfîrșitul piruetelor și moment de relaxare.

Discul cuprinde un extras al ceremoniei, înregistrată la Konya, cu prilejul comemorării morții lui Mevlāna. Captarea sonoră este din păcate deficientă. Ea are însă naturaleța unei înregistrări „in vivo".

Din spusele autorului aflăm că grupul de instrumentiști cuprinde mai multe „ney-uri" (fluiere de trestie cu țeava complet deschisă — ca fluierele moldovenești — cu șapte găuri pentru degete, a șaptea perforată în spatele țevii, deasupra celorlalte), un „rebab" (vioară orientală cu cutia de rezonanță sferică, decalotată și acoperită cu o membrană subțire de piele, pe care se sprijină călușul ; este ținută vertical, cu piciorul sprijinit pe genunchi), un „tanbur" (cu patru perechi de coarde ciupite, întinse deasupra unei cutii de rezonanță și a unui gît lung, segmentat de numeroase frete), două perechi de „kudüm" (timpane micuțe) și un „zil" (o pereche de cinele). Glasul moale al „rebab-ei" și al „tanbur-ului" nu se deslușește în înregistrările de ansamblu. Sînt prezente fluierele, tobele și cinelul. Grupul instrumentiștilor se află sub ascultarea unui „Neyzenbași" („căpetenia fluierașilor") și al unui „Kudümzenbași" („căpetenia toboșarilor"). Instrumentiștilor li se alătură un grup vocal bărbătesc, numit „Āyin Han". Cîntarea la un riguros unison se desfășoară pe o melodică subtilă, pigmentată de o seamă de intonații proprii muzicii orientale, necunoscute sistemului temperat (după teoria turcă octava se împarte în 24 de intervale !), susținută de o ritmică complexă, deosebit de riguroasă. Autorul ne dă prețioase deslușiri atît asupra „makamurilor" cîntărilor, cît și asupra ritmurilor pe care acestea se sprijină. Exemple muzicale înlesnesc o bună înțelegere.

Ritmul este călăuzit de reguli al căror principiu este repetiția unor „cicluri ritmice", combinații de diferite percuții numite „bătăi". Elementele care compun un atare „ciclu ritmic" sînt : 1. Timpi primari, baza duratei ritmului ; un timp primar poate cuprinde mai multe „bătăi" ; 2. Grupe ritmice : ele rezultă din asamblarea a doi timpi primari (binare) sau a trei timpi primari (ternare) ; ele sînt izocrone, cînd sînt alcătuite din același număr de timpi primari și heterocrone în caz contrar (ritmii „aksak", de pildă, sînt heterocroni) ; 3. Accente marcînd succesiunea tensiunilor și destinderilor : accentul „dum" înseamnă „timp tare", accentul „tek" înseamnă „timp slab" și accentul „tek-ka" înseamnă un

https://biblioteca-digitala.ro

„dum-tek" mai puțin intens. În sînul unui ciclu, fiecare grup ritmic poate purta, la rîndul său, un accent „dum", „tek" sau „tek-ka".

Introducerea vocală, care deschide ceremonia, prezintă pentru noi o importanță particulară. Ea degajă o atmosferă uimitor de asemănătoare cu cîntecele noastre de strană. La aceasta contribuie intonația, stilul de cîntare liberă, bogat melismatică și modul (este cîntată în „makamul" turcesc „rast", aproape aidoma cu glasul al optulea). De formă liberă și cu caracter improvizatoric sînt și cele două „taximuri", primul cîntat din „ney" și al doilea din „tanbur". Cel dintîi ne pare oarecum familiar : el sugerează ici-colo crîmpeie din doinele fluierașilor noștri. Dansul iute („Yürük Semai"), prezintă vagi asemănări cu „Aria pe care se învîrtesc dervișii din Pera", notată de Chabert și publicată de ambasadorul francez Ferriol în *Recueil de cent estampes*, Paris, 1714, despre care se crede că ar fi fost compusă de Dimitrie Cantemir. Notația lui Chabert — care i-a adăugat și o a doua voce — este aproximativă. Abatele Giambatista Toderini povestește în primul tom al lucrării sale *Letteratura turchesca*, Veneția, 1787, că atunci cînd a lăsat să fie cîntată din vioară, turcii care au ascultat-o nu numai că nu au recunoscut-o dar nu și-au putut stăpîni rîsul ! Cărturarul italian folosește această observație pentru a sublinia dificultatea notării exacte a muzicii orientale.

2. *Turkey II — Classical and Religious Music. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentary by Bernard Mauguin. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2020. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) și germană (3 p.) este ilustrat de 15 exemple muzicale și de 11 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

După o succintă privire istorică asupra muzicii turcești, autorul arată că muzica cultă se afirmă pe de o parte prin improvizație, iar pe de altă parte prin mijlocirea scrisului. Forma principală a muzicii improvizate este așa-numitul „taxim", formă instrumentală bazată pe exploatarea posibilităților melodice pe care le oferă „makamul" ales de interpret. Replica vocală a „taximului" este „gazelul", un poem liric cîntat pe o melodie improvizată, vocea alternînd cu instrumentul.

Compozițiile scrise ne-au parvenit prin notații diferite, între care cele mai folosite au fost cea a lui Cantemir (sec. XVII—XVIII) și cea a armeanului Hamprsum (sec. XIX). Notațiile rămîn însă un simplu mijloc mnemotehnic : interpretarea, o veritabilă recreare, este supusă spiritului și stilului tradițional. Compozițiile scrise sînt instrumentale

https://biblioteca-digitala.ro

(„peşrev", „saz semai") sau vocale („beste", „kār", „şarki"). Ele sînt organizate de „cicluri ritmice" riguroase.

Sistemul modal al „makamului" este definit de următoarele elemente : 1. o anume scară muzicală ; 2. două sunete pivot : finala („durak mağmesi") şi un sunet predominant („güçlü perde", notă tare) ; 3. un mers particular al melodiei, al cărei început, cadenţe interioare şi cadenţă finală sînt riguros determinate.

Principalele instrumente muzicale folosite de turci sînt următoarele : „ney", „tanbur", „ud" („lăută cu unsprezece coarde", scrie autorul, fără să arate că ele sînt grupate de obicei în cinci coruri) „kanun" („ţiteră cu şaptezecişidouă de coarde", reduse şi ele la douăzecişipatru de coruri), „rebab", „kemençe" (instrument cu arcuş — adaug : rubedenie cu „ţibulca" bulgărească, „lira" grecească şi „liriţa" iugoslavă), „keman" (vioara europeană) şi o pereche de „kudüm". (Nu am repetat explicaţiile la instrumentele pomenite la discul anterior). În cuprinsul lămuririlor pe care autorul le dă la fiecare document sonor în parte se mai dau unele amănunte : „Neyul" este principalul instrument al dervişilor Mevlevi (ne-o spune şi Cantemir). „Tanburul" poate fi considerat, alături de „ney", instrumentul cel mai caracteristic pentru muzica clasică turcă. Fretele cu care e prevăzut gîtul său sînt mobile : muzicantul le deplasează în funcţie de „makamul" în care urmează să cînte. „Kanunul" datează, se crede, din timpul lui Al Farabi ; cele 24 de grupuri de coarde sînt întinse deasupra unor căluşuri care se sprijină pe mici pătrăţele de piele subţire bine întinse deasupra unor deschizături tăiate în tabla de armonie. Fiecare cuplu de coarde poate fi scurtat cu ajutorul unor mici dispozitive în formă de balama numite „mandala", spre a fi acordate după cerinţele muzicii în felurite fracţiuni de ton. „Ud-ul" este instrumentul cel mai folosit în Turcia, atît pentru muzica clasică cît şi pentru muzica populară orăşenească.

În domeniul vocal, turcii au folosit în mare măsură corul. Pînă la începutul veacului al XIX-lea acesta era format doar din bărbaţi („fasil heyeti") ; din timpul domniei sultanului Selim III au fost admise şi femeile, iar corurile au devenit mixte („koro").

Discul cuprinde cu totul unsprezece piese : trei religioase (din care două sînt din nou muzică Mevlevi — nu înţeleg pricina, de vreme ce acestei categorii a muzicii turceşti i s-a rezervat un disc întreg !) şi opt laice.

Şapte piese sînt instrumentale : şase sînt „taximuri" cîntate, rînd pe rînd, din „ney", „tanbur", „kanun", „ud", „santur" şi „kemençe" ; iar una (un „Peşrev" dintr-o ceremonie a dervişilor Mevlevi) este cîntată de un ansamblu format din două „ney-uri", un „tanbur" şi două perechi de „kudüm".

Un imn de slavă profetului („Mersiye"), de formă liberă-improvizatorică, este cîntat de un solist fără acompaniament. Stilul său de cîntare aduce mult cu chipul în care se psalmodiază coranul. Două compoziţii lumeşti : un „Beste" de Haci Sadullah Ağa şi un „Şarki" de Şevki Bay sînt cîntate de un cor mixt. A doua piesă urmează după un preludiu instrumental cîntat pare-se din vioară. Un frumos „Gazel" este cîntat alternativ din „rebab" şi din voce, de doi solişti diferiţi.

Autorul nu scapă din vedere să arate la fiecare melodie „makamul" şi să alăture scara sa muzicală, indicînd sunetele principale (finala şi

https://biblioteca-digitala.ro

„nota tare"), precum şi chipul în care se articulează (pentacord + tetracord, tetracord + pentacord etc.).

Ca şi discul precedent, şi acesta e un disc excepţional, de mare folos pentru cunoaşterea muzicii culte turceşti.

3. *Tunisia. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor: Alain Daniélou. Realized in collaboration with Mr. Salah el Mahdi, Head of the Fine Arts Division in the State Secretariat for Cultural Affairs and Information, Tunis, and President of the National Committe for Music. Recordins and Commentaries by Alain Daniélou. Bärenreiter—Musicaphon BM 30 L 2008. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) este ilustrat de 16 exemple muzicale şi 10 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

După autor, Tunisia, străvechi centru al civilizaţiei nord-africane, prezintă un interes deosebit pentru istoria muzicii. Arta sa muzicală, originală şi complexă, aparţine unui fond mediteranean comun. Ea pare mai apropiată de muzica Siciliei şi a Italiei de miazăzi decît de muzica spaniolă. Continuînd probabil muzica străveche a Africii de nord, ea rămîne net deosebită de muzica pe care tunisienii o numesc „orientală" şi care le-a venit din Iran prin arabi şi mai pe urmă prin turci. Chipul în care tunisienii cîntă în cor — spune autorul — pare cu totul mediteranean şi occidental.

După interesante şi pline de învăţăminte deslușiri despre notarea muzicii orientale, cu osebire despre terţa şi septima neutră, autorul se ocupă cu competenţă îndeobşte de structura modală a documentelor sonore, gravate pe disc. După bunul obicei statornicit de această colecţie — îngrijită de dînsul — se indică în note muzicale scările diferitelor moduri. Se arată tonica şi în plus chipul în care diferitele trepte ale modului se articulează între ele în cuprinsul melodiilor. În două cazuri se arată şi formulele ritmice care organizează desfăşurarea melodiilor respective.

Prima faţă a discului cuprinde opt piese solistice cu caracter improvizatoric: două cîntate din „ud" tunisian, două cîntate din „ud" oriental şi cîte unul cîntate din fluier, „kānun" (instrument încă răspîndit în Tunisia), „rabab" (cu cutia de rezonanţă prelungă, formă tipic magrebiană) şi din oboiul „zorna", numit în Tunisia şi „zukra", acompaniat de „tbal" (timpane, pare-se o pereche).

În Tunisia — scrie autorul — ca şi în toate ţările în care muzica este prin excelenţă modală, improvizaţia reprezintă forma cea mai nobilă, cea mai rafinată a muzicii.

https://biblioteca-digitala.ro

Improvizaţia care deschide şirul exemplelor, cîntată cu mare măiestrie din fluier, pe un fond de „ud", îl are ca solist pe Salah el Mahdi, coautor al discului (domnia sa a făcut parte din juriul concursului din cadrul Festivalului internaţional de folclor „România '69"). Este o improvizaţie tipic magrebiană, o muzică de intimitate care se poate auzi în saloanele înaltei societăţi tunisiene. Acelaşi distins muzician cîntă, cu netăgăduit rafinament, din „ud" tunisian şi din „ud" oriental. Deosebirea între cele două instrumente este că cel dintîi are gîtul prevăzut cu o seamă de frete, în vreme ce la al doilea gîtul e complet liber. Acesta din urmă se crede că a pătruns în Magreb în timpul dominaţiei otomane.

Nu ni se spune cum se numeşte în Tunisia această formă de improvizaţie instrumentală (numită în alte ţări ale Orientului Apropiat „taxim") şi nici dacă asemenea improvizaţii sînt cunoscute şi muzicii populare (ca în Egipt bunăoară). În astfel de cazuri deosebirile dintre muzica cultă şi cea populară sînt anevoie de desluşit, cu osebire cînd e vorba de un „makam", folosit în mod curent atît în muzica cultă cît şi în cea populară.

Prima faţă a discului se încheie cu o recitare religioasă psalmodiată de un grup de credincioşi. A doua faţă cuprinde şi ea două cîntece religioase : „Sulamiya", o suită de improvizaţii în moduri diferite, între care se intercalează refrene intonate de cor, şi un cîntec menit să acompanieze dansuri extatice.

A doua faţă este deschisă însă de un „Zajal", replica tunisiană a „Ghazalului" persan. Se crede că această formă poetico-muzicală a fost adusă din Spania de către refugiaţii musulmani. Poezia sa în arabă a fost compusă de Ebnu es Saraj. Penultima piesă a discului ne aduce două părţi dintr-o „Nuba" sau „Malhuf", o suită de piese clasice în acelaşi mod. O astfel de formă muzicală cuprinde : o uvertură („msaddar"), un preludiu („d-khoul") urmate de o serie de piese de genul „Taoşih" (compoziţii în araba literară) şi „Zajal" de stil andaluz (compoziţii în araba vorbită, amestecată uneori cu spaniolă). Mişcarea lentă la început e tot mai vie, iar în final întotdeauna presto. Documentul înregistrat cuprinde ultima variaţie şi finalul unei „Nuba", în interpretarea unui cor bărbătesc acompaniat de un grup de instrumente. În aceeaşi interpretare : „Fundu", un cîntec în limba populară compus în stil clasic, care încheie această frumoasă şi valoroasă antologie sonoră.

4. *Iran I. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentaries by Alain Daniélou („Mission de l'École Française d'Extrême Orient"). Bärenreiter — Musicaphon BM 30L 2004. Textul în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) este ilustrat de 4 exemple muzicale şi 6 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Această antologie ne duce spre izvoarele muzicii culte din Orientul Apropiat. Vechii învăţaţi sînt de comun acord că începuturile muzicii arabe se află în Persia antică. Muzica a pătruns în lumea arabă prin sclavi şi sclave, muncitori în construcţii şi muzicanţi de meserie. Teoreticienii,

https://biblioteca-digitala.ro

în frunte cu Abu Nasr Al Farabi (870—950) și Abu Ali Ibn-Sina — Avicena (980—1037), au supus-o unor temeinice cercetări, bizuindu-se pe scrierile filozofilor elini, elaborîndu-i bazele teoretice.

Autorul are cuvinte de caldă prețuire pentru muzica din această parte a lumii, muzică „admirabilă prin puterea și rafinamentul ei,... viguroasă și tînără, mereu vie în Iranul de azi".

„Această artă subtilă, pe care scrisul nu-i în stare s-o fixeze, este vlăstarul unei duioase comuniuni între muzician și cei care-l ascultă. Ea nu se poate învăța într-o sală de clasă, fiindcă necesită o îndelungată ucenicie, o luare aminte ceas de ceas, pe care o îngăduie doar o viață comună a învățăcelului cu maestrul său, vreme de îndelungați ani de studiu. Încetul cu încetul tînărul muzician se pătrunde de atmosfera pe care o răspîndește neprihănita muzică modală și dobîndește, dincolo de subtilitățile tehnicii, acea intensitate a emoției, acea dibăcie a interpretării, acea artă a vocalizei improvizate, care face din muzica iraniană poate sistemul muzical cel mai profund și cel mai uman din zilele noastre".

Îi dau dreptate cele patru exemple muzicale gravate pe cele două fețe ale discului : două variații instrumentale, una din „kamantce" (principalul instrument cu arcuș al muzicii iraniene, asemănător cu „rebaba" arabă) și alta din „sehtār" (mică lăută iraniană foarte răspîndită, slujind mai ales la acompanierea glasului), și două minunate poeme de Saadi, cîntate de Golpayegani, acompaniat la prima de „tār" și la a doua de „kamantce". Solistul, un tînăr cîntăreț, deosebit de înzestrat, este — după cum ni se spune — cea mai mare speranță a muzicii tradiționale iraniene.

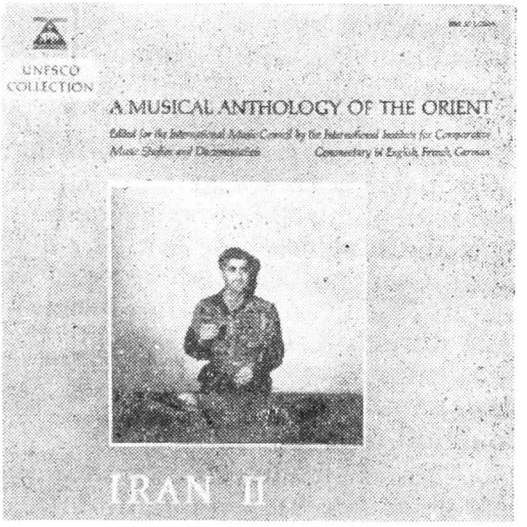
Indicarea modurilor, cu arătarea treptelor principale și a chipului în care sunetele scării se articulează între ele în cuprinsul melodiilor, precum și traducerea poeziilor, înlesnesc înțelegerea înregistrărilor. Ascultînd acest minunat disc nu poți să nu fii de aceeași părere cu autorul, cînd afirmă că e cu neputință pentru orice iubitor de muzică să nu simtă în fața vibrantei intensități emoționale a acestei muzici tradiționale — chiar dacă nu o înțelege pe deplin — acel respect pe care-l încerci în fața celor mai mari creații ale spiritului omenesc.

5. *Iran II. Unesco Collection. A Musical Anthology of the Orient.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. General Editor : Alain Daniélou. Recordings and commentaries by Alain Daniélou („Mission de l'École Française d'Extrême Orient"). Bärenreiter — Musicaphon

https://biblioteca-digitala.ro

BM 30 L 2005. Textul în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) este ilustrat de 5 exemple muzicale şi 6 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Comentariile se mărginesc aci la succinte lămuriri pe marginea celor şase documente sonore cîte cuprinde discul : cinci improvizaţii instrumentale, două cîntate din „tār" şi cîte unul din „dombak", „santur" şi „nai", precum şi un poem mistic vocal, cîntat de un solist fără acompaniament, aducînd pe alocurea cu psalmodierea coranului.



Despre instrumente aflăm următoarele : „Dombak" este o tobă iraniană clasică, cu o singură membrană (fotografia ne-o arată înrudită cu „darabukka" arabă). Solistul a mînuit cu virtuozitate patru „dombak-uri" acordate în cvartă şi terţă. „Santurul" sau ţambalul iranian pare să fie strămoşul tuturor instrumentelor cu coarde lovite. „Tār", mare lăută iraniană, este prin excelenţă instrumentul muzicii culte (fotografia ne-o înfăţişează cu o cutie de rezonanţă în forma literei opt, cu faţa acoperită de o membrană, cu gît lung prevăzut cu pare-se douăzecişipatru de frete şi cu un cuier în care sînt înfipte şase cuie). „Naiul", un fluier drept (?) fără dop, este unul din cele mai vechi instrumente cunoscute. El rămîne cel mai expresiv, cel mai suplu dintre fluiere, însă fîşiitul suflului pe marginea ţevii de bambus este întotdeauna auzibil. Adaug că „nai-ul" persan este, aidoma „ney-ului" turco-arab, un fluier semitraversier, cu ţeava complet deschisă. Fîşiitul mai tare sau mai slab — uneori inexistent ! — este în directă legătură cu măiestria instrumentistului. Am fi dorit să aflăm mai multe despre instrumente, ca şi despre improvizaţiile cîntate din ele.

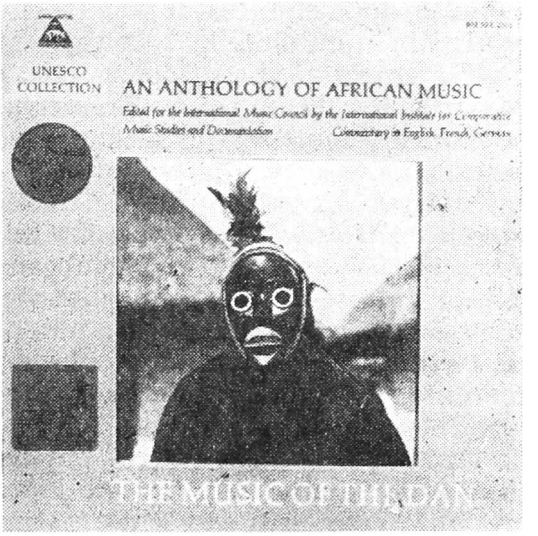
Meşteşugul muzicanţilor prezenţi aci — ca şi în discul anterior — nu e cu nimic mai prejos de al marilor interpreţi ai muzicii culte occidentale.

6. *The Music of the Dan. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. In collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings, commentary and photographs by Hugo Zemp. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2301. Discul a fost distins cu premiul german al discului: „Deutscher Schallplatenpreis". Explicaţiile în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) sînt însoţite de o hartă a zonei explorate şi de 9 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Şi în cazul de faţă este vorba de o cultură muzicală aflată într-un stadiu în care încă nu s-a săvîrşit o separare netă a muzicii culte de cea

https://biblioteca-digitala.ro

propriu-zis populară. Este o muzică vie şi viguroasă, în nemijlocită legătură cu viaţa, o muzică indisolubil legată de mişcare şi de verb, de dans şi de poezie, în primul rînd funcţională, menită să acţioneze în folosul oamenilor: să asigure recolte îmbelşugate, să determine pradă bogată vînătorilor ori pescarilor, să tămăduiască şi să ocrotească colectivitatea de rele.



Populaţia „dan", numărînd aproximativ 300.000 de suflete, locuieşte un teritoriu împărţit între Coasta de Fildeş şi Liberia. Cea mai mare parte a ţinutului este loc de munte împădurit. Spre miazănoapte, în schimb, se deschide savana sudaneză. Oamenii sînt cultivatori, ca mai toţi locuitorii pădurilor ecuatoriale din Africa Occidentală — în mai mică măsură vînători. Locuiesc în sate, numărînd între o sută şi peste două mii de locuitori.

Materialul folcloric gravat pe cele două feţe ale discului de faţă a fost cules în mai multe localităţi din Coasta de Fildeş, unde numele oficial dat populaţiei „dan" este „yakuba"; în Liberia, în schimb, i se spune „gio".

Din bogatele informaţii pe care le cuprinde textul explicativ aflăm că în perioada precolonială şefii satelor şi şefii grupurilor de sate aveau muzicanţii lor: cîntăreţi, toboşari, trompetişti. Aceştia cîntau cînd căpetenia apărea în public, o însoţeau în deplasări, sporindu-i prestigiul în faţa sătenilor. Cîţiva şefi de canton şi-au păstrat pînă în zilele noastre asemenea grupuri de muzicanţi. În această muzică de curte s-ar putea să se afle, în embrion, începuturile unei arte muzicale culte.

Spre deosebire de populaţia vecină „malinke", ai cărei muzicanţi aparţin unei caste speciale: „grioţii", despre care am pomenit într-o cronică anterioară (nr. 3/1971, p. 251), orice „dan" poate deveni cîntăreţ sau instrumentist. Cîntăreţul nu ajunge să aibă „glas frumos", ci el trebuie să ştie „bine vorbi", de vreme ce textele cîntecelor sînt îndeobşte improvizate pe loc.

Muzica joacă pentru această populaţie un rol hotărîtor. Se spune că „muzica picură forţa vitală în om". Ea comunică direct putere: încurajează şi întăreşte. De aceea muncile istovitoare şi activităţile periculoase sînt însufleţite de muzică. Defrişatul, semănatul, culesul, competiţiile sportive de luptă, vînătoarea şi războiul nu se pot închipui fără cîntec, fără dans. Legătura organică dintre cîntec şi joc ne-o trădează însuşi cuvîntul „tā", care înseamnă totodată dans, cîntec şi muzică instrumentală.

După cum reiese din audierea discului de faţă şi din explicaţiile date de autor, muzica populaţiei „dan" este în primul rînd vocală. Instru-

https://biblioteca-digitala.ro

mentele sînt folosite aproape numai ca însoţitoare ale glasului. Melodiile bazate pe motive concise, stăruitor repetate şi mereu variate, sînt pentatonice. Cea mai obişnuită formă de cîntare este cea în dialog : un cîntăreţ începe şi corul reia cîntarea, continuă un al doilea solist şi corul îi răspunde ş.a.m.d. Alteori cei doi soliști cîntă alternativ, în vreme ce corul intonează un ostinato. Acestei forme polifonice incipiente i se alătură o deosebit de interesantă cîntare pe două voci, în cvarte paralele : cei doi soliști sînt dublaţi fiecare de cîte un cîntăreţ la cvarta inferioară. Numărul soliştilor sporeşte astfel la patru. Le răspunde corul, într-un ansamblu deosebit de pitoresc. Ritmul susţinut de felurite idiofone şi membranofone este predominant. „Mozaicul muzical" de care am pomenit în cazul muzicii kuşiţilor, este cunoscut şi populaţiei „dan".

Din cele optsprezece documente sonore ale acestui valoros disc, reţin în mod deosebit atenţia : un frumos solo de „sanza" (instrument idiofon african de largă răspîndire, bazat pe ciupirea unor languete metalice de dimensiuni diferite, fixate parţial pe o scîndură aşezată deasupra unei tigve care amplifică sunetele) ; un interesant cîntec de muncă, în cvarte paralele, destinat să încurajeze semănătorii de orez ; un ciudat cîntec al măştii acustice „bægbö", prevăzută cu un mirliton (aci o ţeavă dintr-un os de pasăre cu un capăt închis de o pînză pe care o specie de păianjen o ţese ca să-şi ocrotească ouăle : capătul deschis este ţinut în gură şi cînd se cîntă sau se vorbeşte membrana vibrează şi „maschează" glasul) ; un sonor ansamblu de corni (trompete traversiere de fildeş de cinci mărimi diferite, cea mai gravă şi cea mai acută scot cîte două sunete, iar celelalte cîte unul singur, motivele muzicale şi polifonia rezultînd dintr-un ingenios joc alternativ şi simultan al executanţilor) ; şi bogata polifonie a unui cîntec al vînătorilor în pădure (motivul introdus de solist este reluat şi îndelung repetat de un cor de trei inşi, fără să întrerupă improvizaţiile solistului).

Două din documente au fost supuse unei interesante măsurători acustice a frecvenţei vibratorice şi a dimensiunii intervalelor (în cenţi), făcută cu ajutorul lui „Ragg's Tuning Forks" de binecunoscutul etnomuzicolog Paul Collaer.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MELODII POPULARE NUBIENE*

IOSIF HERȚEA

După doi ani de la editarea antologiei sonore *Muzica populară a Egiptului* [1], în care, pe parcursul a patru fețe de disc, erau prezentate principalele categorii morfologice și funcționale, genuri și stiluri muzicale folclorice, de pe întreg teritoriul Republicii Arabe Unite, etnomuzicologul român Tiberiu Alexandru realizează un nou disc. De astă dată o micro-monografie sonoră a *repertoriului muzical ceremonial de nuntă* din Noua

Fig. 1

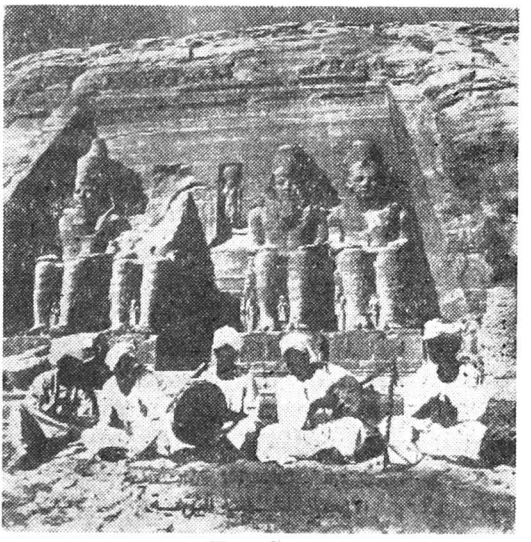


Fig. 2

Nubie — regiune situată la nordul guvernoratului Assuan. Titlul discului este, prin urmare, oarecum derutant, rezerva autorului fiind justificată numai de faptul că prima dintre piese poate fi întîlnită și independent de ceremonialul menționat.

---

* Disc (microsillon, 33 1/3 turații, 25 cm) imprimat în 1970 la Cairo de Tiberiu Alexandru, sub auspiciile Ministerului Culturii al R.A.U. Text explicativ în limbile arabă, franceză, engleză și germană.

[1] Vezi „Revista de etnografie și folclor", tom. 14, 1969, nr. 5, p. 411—427 (articolul: *Observații pe marginea unei antologii a muzicii populare din Egipt*).

Rev. etn. folc., Tom. 16, nr. 5, p. 417—422, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

Selecția exemplelor sonore se întemeiază pe materialul înregistrat de autor pe bandă magnetică, stereofonic, cu prilejul expediției științifice efectuate între 6 februarie și 4 septembrie 1967, în colaborare cu folcloristul egiptean Emil Azer Wahba, pe un itinerar larg ce a cuprins și zona Assuan, mai precis localitățile Qostol și Abu Simbel [2]. Ele reprezintă, în bună măsură, acel ținut al Egiptului Superior pe care specialiștii îl consideră a fi singurul păstrător al vestigiilor muzicale antice ale țării faraonilor. Caracterul silabic penta- și prepentatonic (sau de substrat pentatonic), ce definește melodiile populare de aici, este principalul argument al acestei ipoteze. Argumentul se sprijină la rîndul său pe deducția eminentului organolog german Curt Sachs, potrivit căreia „githar"-ul antic cu cinci strune, vizibil pe zugrăveala faimoaselor monumente, trebuie să fi fost acordat pentatonic, precum urmașul său de astăzi, egiptean, sudanez sau etiopian, numit în părțile meridionale ale Egiptului „tambur", „tambura" sau chiar „kissar". Această zonă este de asemenea „patria" (foarte probabil adoptivă) a *tar*-ului. În celelalte regiuni *tar*-ul este folosit exclusiv în muzica de cult. Este o tobă cu o singură membrană de piele, întinsă pe o ramă cilindrică de lemn cu latura îngustă și diametrul de 45—55 cm, fără accesorii sonore, pe care interpreții o susțin de obicei în podul palmei stîngi, lovind-o cu degetele (sau palmele) ambelor mîini. Rezultanta sonoră a mînuirii acestui instrument este foarte aproape de ceea ce înțelegem prin cîntec, prin melodie. Mult mai aproape decît, spre pildă, solo-urile unei „baterii" de jazz. Diversitatea atacurilor, a intensităților și a locurilor de contact ale degetelor cu membrana (perpendiculare sau piezișe, puternice sau moi, apropiate sau mai îndepărtate de centrul tobei) se traduce în sunete catifelate sau aspre, vibrate sau seci, adînci sau înalte, înlănțuindu-se în veritabile formule melodico-ritmice, nu arareori contrapunctice.

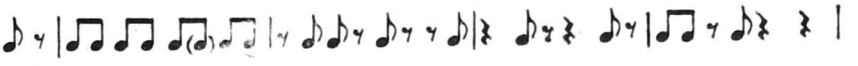
Consecuția celor șase piese întregește arcada unei suite reprezentative a principalelor momente pe care le va parcurge cuplul nupțial : de la cîntecul de dragoste, exprimînd dorul revederii după o absență silită (1), și cîntecele pentru ritualul „hena", în care se urează miresii un mire demn de virtuțile ei (2), lăudîndu-se ascendența onorabilă a acesteia (3), ori se face inițierea socială a mirelui (4), la cîntec pentru cortegiu de nuntă, prefigurînd călătoriile, în aparență mirifice, pe care bărbatul le va face în căutare de lucru, la îndemnul sentimentelor și îndatoririlor lui actuale (5), și cîntecul urărilor de la sfîrșit de nuntă (6), cu evocări de gesturi ceremoniale în care (imaginile amintesc colindele noastre) Nilul este rugat să-și potolească apele, căci în curînd tînăra fiică își va clăti voalul în valurile lui.

Succesiunea este de asemenea bine echilibrată și ca alternanță cromatică a tipurilor de ansambluri vocale sau vocal-instrumentale, precum și din punct de vedere al duratei pieselor. Dimensiunile mari în timp, mai puțin obișnuite, care se acordă pieselor, sînt justificate aici de stilul muzicii : ostinato-ul acompaniamentului ritmic și al înlănțuirii unităților sintactice, ca și articulația silabică a liniei melodice solicitînd o variabilitate ponderată, repartizată pe spații relativ întinse.

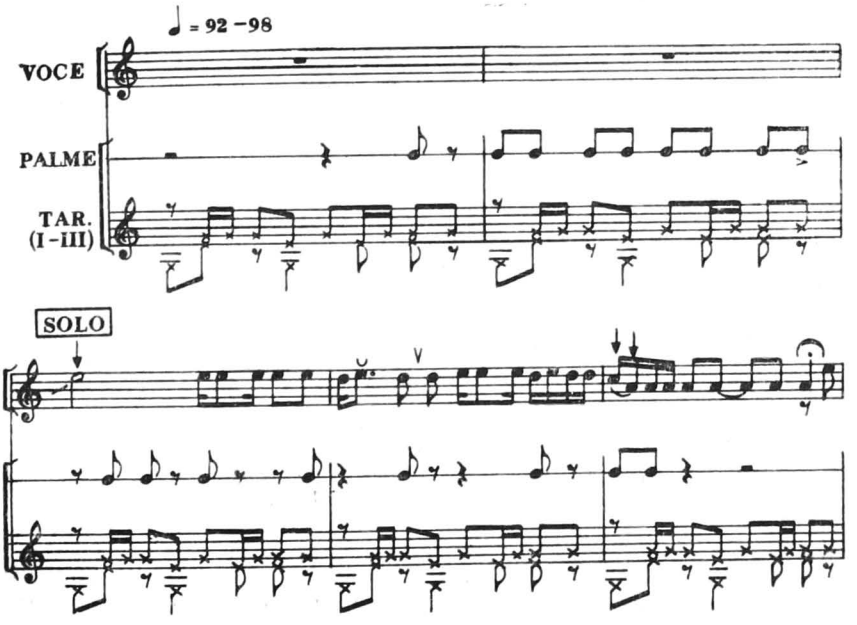
[2] Coperta din titlu în limba arabă a discului reprezintă tocmai vestitul templu Hipogeu din această localitate — reconstituit, cu prilejul lucrărilor la baraj, piatră cu piatră, mai sus cu 200 m de locul originar. Realizatorul coperților este Abdel Fattah Eid.

https://biblioteca-digitala.ro

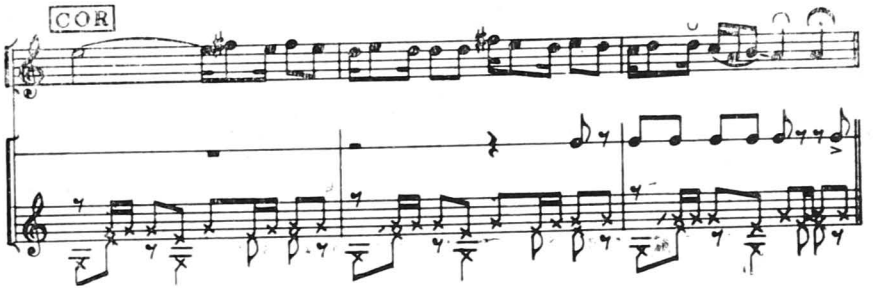
Primul exemplu, un „cîntec de dans", are ca solist pe Alubi Yassin (66 ani), susţinut de un grup de ţărani din Abu Simbel şi acompaniat la trei *tar*-uri de Abdel Mon'em Yassin (48 ani), Gamal Saleh Ahmed (37 ani) şi 'Abdu Morsi Ahmed (58 ani). Muzica acestui cîntec se clădeşte astfel pe mai multe nivele sonore puternic individualizate. Cel vocal se compune dintr-o frază scurtă, de tipul litaniei gregoriene (şi asemănarea nu este numai de structură modală ci — nemijlocit — de formule melodice) repetată, cu uşoare variaţii, de corul bărbaţilor. Peste acest nivel se suprapun bătăi în palme pe o formulă ritmică amplă, mai elastică în a doua jumătate a ei,

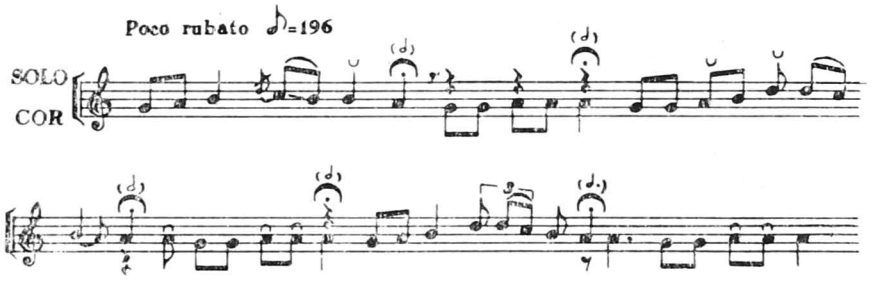


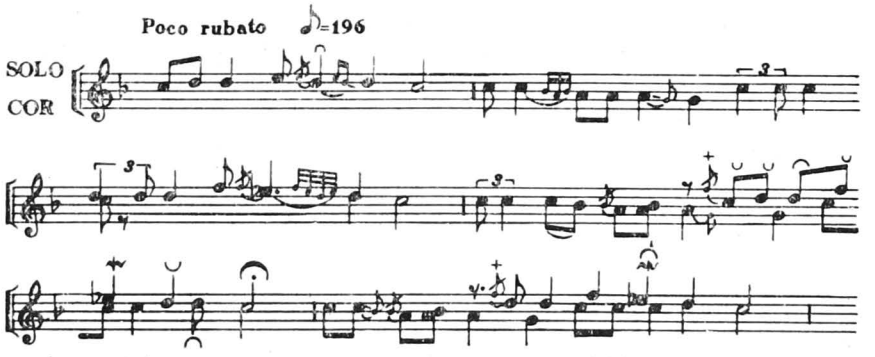
şi ritmul paşilor (simpli, de lăgănare înainte şi înapoi) în acelaşi metru binar. Acompaniamentul celor trei tobe este alcătuit la rîndul său din alte două [3] linii ritmice ce conturează o formulă încadrabilă într-o măsură de patre pătrimi. Acest din urmă nivel constituie de fapt suportul ritmic al piesei, avînd o importantă funcţie motorică. El susţine şi propulsează mişcarea întregului, edificiu sonor, asumînd şi rolul de insemn al anumitor categorii, specii sau stiluri muzicale locale. Asemenea formule ritmice încep şi definesc toate piesele instrumentale sau vocale, aparţinînd „ritmului organizat" [4].

Dimensiunile diferite în timp a formulelor prezentate de aceste nivele sonore, ca şi decalajul, mereu altul, al raportului dintre ele, conferă muzicii acesteia o prospeţime şi un farmec special:

[3] În efectuarea transcrierilor noastre nu am beneficiat decît de documentul sonor şi de cîteva informaţii verbale şi bibliografice sumare. Or, în acest caz cel puţin, mărturia vizuală a tehnicii interpretative, în detalii, este obligatorie pentru a putea certifica o cît mai înaltă fidelitate a reprezentării grafice (mai ales a numărului de linii ritmice ale percuţiei).

[4] Vezi articolul citat, p. 414—415.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecele pentru ritualul „hena" [5] au fost înregistrate cu un grup de femei din Qostol, avînd ca solistă pe Soraya Mohamed Salah (45 ani). Aici acompaniamentul instrumental lipsește, iar grupul de voci răspunde propoziției scurte a solistei printr-un *refren* (text și melodie) cu contur și ritm diferit. Iată un fragment din primul cîntec :



În celelalte două cîntece asistăm la ivirea unor rudimente de polifonie datorate imbricării sfîrșitului de refren cu intrarea „grăbită" a solistei :

În al treilea cîntec pentru „hena", închinat mirelui, grupul de voci repetă propoziția muzicală a solistei. Suprapunerile polifonice se datoresc de astă dată intrării, la netimp, a grupului (după care uneori solista nu-și mai continuă partea). Legănarea ușor accelerată a alternanței între cele

[5] Colorant vegetal, roșu-cărămiziu, folosit de obicei la vopsirea părului, și în mod excepțional la nuntă, unde se ung mîinile și picioarele mirilor, într-un cadru ceremonial plin de gravitate.

https://biblioteca-digitala.ro

două partide vocale pare a corespunde gesticii momentului ceremonial — potrivirea cîntecului cu gesturile omului (vezi cîntecele de muncă) fiind un principiu de temelie a muzicii acesteia.

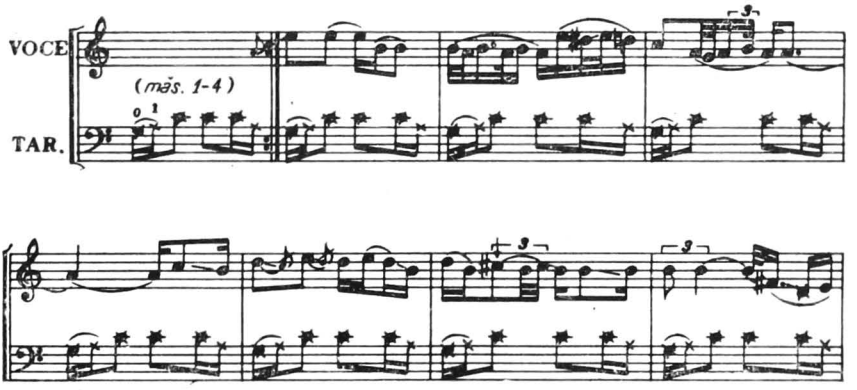
Cîntecul cortegiului nupţial se cîntă în diferite momente ale ceremonialului, inclusiv cel al conducerii miresii spre căminul conjugal. Solist, voce şi *tambură*, este Ramadan Hassan Bechir (21 ani), acompaniat de Mohammed Soliman Sadeh Mahmud, la *tar*, şi de un grup de ţărani din satul Qostol. *Tambura*, cel mai vechi instrument muzical nord-african, reprezentat pe zidurile templelor şi piramidelor egiptene încă de pe vremea celei de a VIII-a dinastii, aminteşte prin construcţie lira grecească: cinci strune acordate pentatonic şi susţinute de o ramă trapezoidală, avînd la baza îngustă o cutie de rezonanţă de forma unei străchini mari de lemn (ori metalică) acoperită cu piele groasă de vită [6].

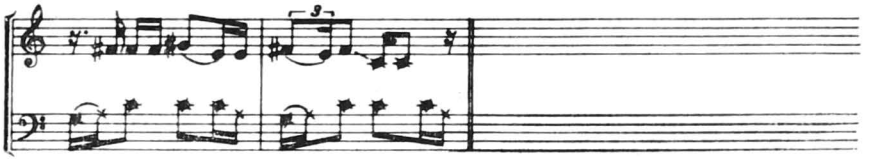
Instrumentistul cîntă sprijinind cutia de rezonanţă, vertical, pe genunchi, atingînd coardele cu degetele mîinii stîngi (în chip de căluşuri mobile) şi ciupind grupul de strune cu un plectru ţinut în mîna dreaptă.

În această piesă tambura creează un acompaniament totodată ritmic (pe o formulă foarte răspîndită în muzica populară din Egipt

numită „uahda ua nuss" adică „una şi jumătate"), armonic şi melodic (chiar polimelodic, în interludii).

Desfăşurarea muzicii este punctată din cînd în cînd de aşa-numitul „zagharit" — soi de tril vocal foarte înalt, cu rol de chiot.

Cîntecul de nuntă care încheie discul este cîntat de Mohammed Soliman Sadeq Mahmud (32 ani), voce şi *tar*, susţinut de un grup de voci din acelaşi sat, Qostol. Muzica e clădită după principiile întîlnite la prima piesă: un suport ritmic ostinat, antrenînd dialogul vocal dintre solist şi grup. Acesta din urmă îngînă de fiecare dată textul şi melodia solistului, mult mai amplă şi mai liberă aici:

[6] O descriere amplă în: Tiberiu Alexandru, *De la „kissar" la „semsemiya"*. (*Tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt*), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, p. 451—460.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Continuînd seria care este de aşteptat să valorifice treptat întregul material de muzică populară din Egipt, cules în condiţii tehnice şi teoretice excepţionale, discul de cîntece nubiene constituie, aşa cum se menţionează şi în textul explicativ de pe coperţile interioare ale plicului (în limbile arabă, franceză, germană şi engleză), „un jalon în cercetările viitoare, care se vor strădui să releve îndoita valoare artistică şi ştiinţifică a acestui încă atît de puţin cunoscut folclor".

https://biblioteca-digitala.ro

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Gîndirea sălbatică*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970, 476 p. + VIII. pl.*

Cele două mari studii, *Gîndirea sălbatică* şi *Totemismul azi*, datînd din 1962 şi, respectiv, din 1965, publicate acum în traducere românească în acest volum, se înlănţuie într-o vastă serie de lucrări ştiinţifice semnate de Claude Lévi-Strauss, serie pusă sub semnul antropologiei sociale şi culturale, al deslușirii şi explicării spiritului uman. Unghiul metodic de cercetare şi analiză — acela al principiilor structuraliste — îşi găseşte în autorul de faţă, şi în opera lui, expresia unui echilibru şi a unor reale poziţii ştiinţifice, îşi găseşte adevăratul sens de existenţă, ca metodă şi atitudine a ştiinţei. Cu această metodă, care oferă posibilitatea analizei modelatoare, antropologia structurală, esenţă fericită a operei lui Claude Lévi-Strauss, înseamnă cercetarea umanităţii, înseamnă înţelegerea omului nu în aspecte, ci în totalitate, în coerenţă, înseamnă definirea spiritului uman.

Ceea ce ni se pare că trebuie de la început remarcat şi subliniat este poziţia de pe care cercetătorul ia contact şi analizează sistemul de gîndire al unei lumi primitive — ca etapă a evoluţiei sociale şi culturale. Nu este vorba de supunerea spre analiză a unei lumi ciudate, misterioase, lipsite de contact cu gîndirea umană evoluată. Cl. Lévi-Strauss susţine prezenţa categoriilor logice — de un anume tip — în gîndirea sălbatică, prezenţa spiritului ordonator, de sistematizare, existenţa unui riguros sistem de gîndire.

„Cerinţa de ordine stă la baza gîndirii pe care o numim primitivă, însă numai în măsura în care se află la baza oricărei gîndiri, căci abordîndu-le sub unghiul proprietăţilor comune, pătrundem mai uşor spre formele de gîndire care ni se par foarte străine" (p. 149). Spiritul de ordine, de clasificare, fiind al gîndirii în general, este deci una din posibilităţile de înţelegere a gîndirii sălbatice.

Gîndirea de tip ştiinţific este paralelă cu cea sălbatică, de tip magic, putîndu-se stabili principii comune, dintre care cel ordonator este unul de reală dominare a diverselor categorii şi elemente particulare. Între magie şi ştiinţă nu este opoziţia nonsistem / sistem, ci ambele constituie sisteme precise, fapt pentru care se şi poate înţelege şi explica unul prin celălalt. Căci cunoaşterea ştiinţifică şi cea magică se întîlnesc în mare măsură în genul de operaţii mentale pe care le presupun, ceea ce le desparte fiind mai mult funcţia tipurilor de fenomene cărora li se aplică. Iar dacă ordinea istorică este invocată pentru depărtarea lor, cercetătorul elimină acest aparent impediment atunci cînd interpretează miturile şi riturile, nu ca pe niște fabulaţii opuse realităţii, ci ca forme reziduale ale unor „moduri de observaţie şi de reflecţie" (p. 156—157). Punerea lor în paralel este clar exprimată: „Gîndirea mitică şi ştiinţa

---

* Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962 — *Le totémisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

nu sînt două stadii sau două faze ale evoluţiei cunoaşterii, [...] sînt căi la fel de valabile", dar la fel de clar subliniază şi diferenţele care le caracterizează : „gîndirea mitică [...] elaborează structuri combinînd evenimente, pe cînd ştiinţa [...] creează, sub formă de evenimente, mijloacele şi rezultatele sale, datorită structurilor pe care le produce [...] şi care sînt ipotezele şi teoriile sale" (p. 163). Este demonstrat ca una din ideile-jalon ale cercetării lui Cl. Lévi Strauss faptul că există un sistem logic propriu al gîndirii sălbatice, care prin ferma poziţie de sistematizare, o face pe aceasta „ideologie", sistem de cunoaştere nu inferior, ci paralel cunoaşterii ştiinţifice. Gîndirea sălbatică este deci o „ideologie" cu un sistem logic propriu. Nu e un stadiu spre gîndirea ştiinţifică, ci un sistem închegat de cunoaştere. Este ideea care face ca antropologia structurală să desprindă un sistem de ipoteze şi de rezultate ale verificărilor acestora, un sistem deci al observatorului, dar şi al realităţii observate, căutarea descifrării gîndirii sălbatice lipsindu-se de ceea ce îi oferă intuiţia, tatonarea, şi reţinînd ceea ce sistemul referenţial demonstrează ca adevărat.

De pe aceste poziţii ia Claude Lévi-Strauss atitudine şi faţă de totemism, „a cărui realitate se reduce la o ilustrare specifică a anumitor moduri de gîndire" (p. 128). Ceea ce s-a numit totemism, ca sisteme de clasificare şi de denumire, îşi împrumută valoarea operatorie din caracterul formal al acestora. Ele sînt coduri, în măsură să articuleze mesaje. Deci reprezentările totemice se reduc la un cod care permite să se treacă de la un sistem la altul (p. 223 şi 246). Ca un alt argument în anularea semnului de egalitate care s-ar pune între totemism şi „limbajul primitivităţii", „în care a fost excesiv formalizat", Claude Lévi-Strauss spune : totemismul „ar putea fi tot aşa de bine formalizat — printr-o transformare foarte simplă în limbajul regimului castelor, care este exact contrariul primitivităţii" (p. 282). Totemismul este considerat deci ca un aspect sau un moment al clasificării şi este combătută interpretarea unora (A. P. Elkin), care luînd totemismul ca punct de plecare pentru analiza gîndirii şi organizării religioase, vorbesc de „totemismul clasificator" şi fac din „clasificare o formă specială de totemism". Deci totemismul este considerat ca un sistem de clasificare cu note specifice în raport cu alte sisteme ; căci dacă miturile sînt sisteme concepute, iar riturile — sisteme executate, totemismul este trăit, „el aderă la grupuri concrete şi la indivizi concreţi, pentru că este un sistem ereditar de clasificare" (p. 398—399). Cu alte cuvinte, clasificările de tip totemic nasc opoziţia serie originară / serie derivată, cu conceperea primului termen ca precedent în timp şi generator al celui de-al doilea termen al opoziţiei.

De asemenea se subliniază necorespondenţa *termenilor* de *totemism* şi de *sacrificiu* ca realităţi distincte, este deci contrazisă istoria religiilor care vede în totemism originea sacrificiului. Ceea ce opune cele două elemente este discontinuul totemismului, în a cărui serie nu se pot efectua substituiri, faţă de sfera continuităţii în care se situează sacrificiul, pentru îndeplinirea căruia se pot face substituiri (p. 389), greutatea căzînd pe gest, pe acţiune şi nu pe obiect — de aceea acesta poate fi înlocuit.

Înşiruirea ideilor pe care le cuprinde volumul de faţă ar putea continua, fascinant, aşa cum se aglomerează ele în bogăţia demonstraţiei, a argumentaţiei autorului. Dar punctarea pe care am urmărit-o în aceste rînduri vrea numai să reţină noutatea interpretării a ceea ce este „gîndirea sălbatică", a cărei cunoaştere este obiect principal al antropologiei structurale, obiect prin care se pătrunde şi defineşte spiritul uman, prin care se face posibilă înţelegerea sistemelor logice diferite de la „noi" la „ceilalţi", se detaşează o descendenţă a civilizaţiei noastre. Cl. Lévi-Strauss spune că : „gîndirea sălbatică pentru noi nu e gîndirea sălbaticilor, nici aceea a unei umanităţi primitive sau arhaice, ci gîndirea în stare sălbatică, distinctă de gîndirea cultivată sau domesticită în vederea obţinerii unui randament" (p. 383), şi încheie cu cuvintele-sinteză a celor ce au fost de demonstrat : „întregul proces al cunoaşterii umane capătă astfel caracterul unui sistem închis. A recunoaşte că spiritul ştiinţific, sub forma lui cea mai modernă,

https://biblioteca-digitala.ro

va fi contribuit să legitimeze principiile şi să restabilească în drepturile sale gîndirea sălbatică, printr-o întîlnire pe care numai ea a ştiut s-o prevadă, înseamnă a rămîne încă o dată fidel inspiraţiei acestei gîndiri" (p. 441).

Avem convingerea că lucrarea de faţă oferă nenumărate posibilităţi de înţelegere a vieţii spirituale tradiţionale. Şi în afară de aceasta, aşa cum spune prof. Mihai Pop, căruia îi revine meritul de a-l prezenta, în studiul introductiv, pe autor, de a-i analiza opera, şi în cadrul ei aceste lucrări, iar toate în amplul complex al cercetărilor antropologice, apariţia la noi a *Gîndirii sălbatice* şi a *Totemismului azi*: „Va constitui în orice caz, prin principiile şi metoda structuralistă, o şcoală de cercetare ştiinţifică înaintată pentru toţi cei ce cercetează la noi cultura populară" (p. 14).

Este salutată apariţia acestor lucrări la noi, dar trebuie să se remarce cu regret calitatea nedorită a traducerii (I. Pecher), care, aşa cum a fost făcută, constituie un act de impietate faţă de valoarea textului lui Cl. Lévi-Strauss.

Stanca Fotino

E. M. MELETINSKI, **EDDA** *şi primele forme ale eposului*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, 365 p.*

Cunoscut prin monografiile sale despre eroul basmului fantastic sau despre geneza eposului eroic — lucrări ce au depăşit de mult graniţele naţionale, intrînd în bibliografia de specialitate a oricărui folclorist — prin studiile consacrate cercetării structurii prozei populare orale, precum şi prin alte lucrări de folclor comparat şi poetică istorică[1], E. M. Meletinski consacră ultima sa carte uneia dintre cele mai vechi forme de manifestare a culturii europene, unui adevărat monument de artă poetică — este vorba de *Edda* (*Edda veche* sau *Edda poetică*).

Cartea începe printr-o succintă prezentare a principalelor probleme legate de descoperirea şi studierea acestei valoroase opere literare.

Astfel, în anul 1643 se descoperea manuscrisul unei culegeri de vechi cîntece, alcătuite — după cum demonstrează datele obţinute prin cele mai diferite investigaţii — în Islanda, în veacul al XIII-lea. Ulterior, culegerea se va numi *Edda* sau *Edda veche*, denumire preluată de la *Edda* lui Snorre Sturleson — cunoscut om politic, savant şi poet islandez (1178—1225) — un fel de manual de artă poetică a scalzilor, care cuprindea şi o amplă incursiune în mitologia scandinavă. În *Snorre — Edda* sînt relatate vechi cîntece şi legende scandinave, care au foarte multe elemente comune cu manuscrisul descoperit, fapt ce a şi condus de altfel pe cercetători la ipoteza conform căreia cîntecele anonime cuprinse în manuscris au stat la baza *Eddei* lui Snorre, justificînd totodată şi preluarea denumirii; şi pentru a evita orice confuzie,

---

* E. M. Meletinski, *Эдда и ранние формы эпоса*, Editura „Nauka", Moscova, 1968.

[1] Vezi E. M. Meletinski, *Герой волшебной сказки*, Moscova, 1958; idem, *Происхождение героического эпоса*, Moscova, 1963; idem, *Структурно-типологическое изучение сказки*, în vol. V. I. Propp, *Морфология сказки*, Moscova, 1969; idem, *Мифологический и сказочный эпос меланезийцев*, în vol. *Океанический этнографический сборник*, Moscova, 1957; idem, *Фольклор Австралии*, în vol. *Мифы и сказки Австралии*, Moscova, 1965; idem, *Место нартских сказаний в истории эпоса*, în vol. *Нартсий эпос*, Orjonikidze, 1957 ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Edda lui Snorre va purta, după descoperirea manuscrisului, denumirea de *Edda nouă* sau *Edda în proză* [2].

Ocupîndu-se în introducerea lucrării sale de transformările sociale şi evenimentele istorice care au premers creştinării ţărilor scandinave (sec. X—XI), E. M. Meletinski conturează epoca în care apare *Edda* (sec. XII—XIII). Secolele XII—XIII, de-a lungul cărora religia creştină continuă să coexiste destul de paşnic cu credinţele păgîne, au oferit condiţii prielnice pentru păstrarea (în formă orală — după părerea autorului) a tradiţiei populare germanice comune şi scandinave, atît în ceea ce priveşte eposul eroic cît şi cel mitologic, tradiţie care — după cum va demonstra în continuare autorul — a şi stat la izvoarele cîntecelor „eddice".

În ceea ce priveşte studierea propriu-zisă a *Eddei*, E. M. Meletinski trece în revistă principalele direcţii urmate de cercetători, precizînd totodată şi corectivele pe care încearcă să le aducă anumitor interpretări, considerate de către autor ca fiind eronate. În deceniul opt al sec. al XIX-lea, de pildă, se poate vorbi de o interpretare „romantică" atît a cîntecelor „eddice" cît şi a altor monumente literare, cînd se afirmă vechimea lor neobişnuită şi totodată lipsa lor de artificialitate, fiind considerate o adevărată oglindă a „spiritului popular". *Edda*, *Cîntecul lui Hildebrand* etc. erau privite nediferenţiat, socotite rodul culturii germanice comune. Cîntecele eroice erau interpretate în spiritul concepţiilor mitologice („solare", „meteorologice" etc.), iar cele mitologice propriu-zise, puse alături de *Rigveda* şi *Avesta*, erau considerate fragmente ale mitologiei indoeuropene.

Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca o reacţie la interpretarea romantică, începe să se manifeste opoziţia faţă de acele lucrări care susţineau — după cum se exprimă E. M. Meletinski — „sincretismul" *Eddei*, adică nediferenţierea elementelor scandinave de cele germanice, a celor vechi de cele noi, a elementelor culte de cele folclorice, a celor originale de cele împrumutate şi, în sfîrşit, nediferenţierea elementelor mitologice de cele eroice. Cu toate acestea, din ce în ce mai mult se merge spre negarea rolului folclorului, ajungîndu-se ca în zilele noastre cîntecele *Eddei*, de pildă, să fie considerate exclusiv opere ale literaturii culte, create în Islanda în sec. IX—XIII după modelul celor aduse de pe continent; iar elementele „noi", scandinave, se afirmă că s-ar datora unor modificări ce ţin numai de un anumit rafinament de ordin stilistic şi de adîncirea investigaţiei psihologice. Aşadar, ar fi vorba de o „modernizare" a cîntecelor eroice clasice. În privinţa cîntecelor mitologice din *Edda*, ele ar fi rezultatul unor stilizări care au avut drept scop „arhaizarea" lor.

Am reprodus din introducere direcţiile principale în cercetarea cîntecelor „eddice" tocmai pentru a scoate mai bine în evidenţă aportul adus de E. M. Meletinski.

În monografia pe care o prezentăm cititorilor noştri, E. M. Meletinski consideră că obiectivul principal al unei lucrări contemporane care se ocupă de *Edda* trebuie să constea în reconsiderarea multora din părerile reproduse mai sus (în ciuda faptului că sînt foarte răspîndite şi încetăţenite deja), pentru a se putea demonstra izvoarele folclorice ale cîntecelor „eddice", precum şi vechimea lor din punctul de vedere al genului şi al poeticii, avîndu-se permanent în vedere complexitatea raportului dintre tradiţia orală şi cea scrisă, între tradiţia germanică comună şi cea scandinavă.

Ca specialist recunoscut în cercetarea folclorului comparat, precum şi a celor mai vechi forme de manifestare a artei literare, E. M. Meletinski are ca metodă de lucru cercetarea istorico-tipologică, singura — după părerea sa — în stare să aprecieze ipotezele privind geneza, evoluţia şi tipurile morfologice ale cîntecelor „eddice". Autorul îşi propune să restabilească dreptul „Eddei" de a fi considerată, la izvoarele ei, o creaţie epică populară, dar totodată şi unul dintre cele mai vechi monumente de literatură cultă din Europa; în acelaşi timp se caută

---

[2] Monografia lui E. M. Meletinski se ocupă de *Edda veche* (*Edda poetică*), în continuare, însă, noi vom folosi denumirea de *Edda* — aşa cum de altfel s-a şi încetăţenit.

https://biblioteca-digitala.ro

identificarea celor mai vechi forme de manifestare ale eposului în cîntecele „eddice". În acest sens, autorul urmăreşte rezolvarea a trei mari probleme, strîns legate între ele : *Edda* şi creaţia populară orală, raportul dintre eposul eroic şi cel mitologic, relaţia dintre tradiţia germanică continentală şi cea scandinavă. Cele trei capitole ale monografiei se ocupă anume de aceste probleme, urmărindu-se, printr-o minuţioasă analiză pe text, argumentarea pe multiple planuri a tuturor ipotezelor emise.

În primul capitol este analizat stilul *Eddei*, evidenţiindu-se trăsăturile lui folclorice. E. M. Meletinski demonstrează, cu argumente suficiente după părerea noastră, că izvorul principal al cîntecelor „eddice" îl constituie tradiţia populară orală care le-a pus la dispoziţie un întreg arsenal poetic. Locurile comune, formulele, epitetele invariabile, repetiţiile, paralelismele, diferitele structuri compoziţionale etc., toate aceste elemente, atît de frecvente în *Edda*, constituie în acelaşi timp şi procedee poetice specifice creaţiei orale a celor mai diferite popoare ; mai mult decît atît — autorul identifică multe cîntece „eddice" sau fragmente din ele, care circulă şi ca variante folclorice.

Capitolul al doilea este consacrat studierii cîntecelor mitologice din *Edda* în relaţia lor cu vechiul epos mitologic. Se ajunge la concluzia că, în general, poezia „eddică", mai ales cea de origină locală (scandinavică), este foarte apropiată de formele timpurii ale eposului. Astfel, cîntecele despre zei (numai în mod convenţional denumite mitologice) au la bază tradiţia eposului mitologic arhaic.

În capitolul al treilea, cîntecele „eddice" eroice sînt, de asemenea, raportate la formele timpurii ale eposului, unde li se identifică izvoarele. Totodată se afirmă că existenţă paralelă a formei versificate cu cea în proză, precum şi împletirea elementelor lirice cu cele epice, constituie nu atît rezultatul destrămării formei clasice a cîntecului eroic germen, cît, mai ales, o trăsătură a vechimii fenomenului studiat.

În ceea ce priveşte cîntecele de origină germanică, E. M. Meletinski ajunge la concluzia că ele, în ţările scandinave, nu au urmat numai calea modernizării ; a avut loc şi procesul invers : ele s-au „arhaizat" sub influenţa vechiului epos care continua să existe oral şi ale cărei tradiţii erau destul de puternice.

Acestea sînt problemele pe care E. M. Meletinski şi le propune să le rezolve ; acestea sînt concluziile principale la care autorul ajunge în urma analizei cîntecelor „eddice". În încheiere sînt reluate unele rezultate ale cercetării întreprinse, subliniindu-se încă o dată originile folclorice ale *Eddei*, vechimea ei, înaltul grad de expresivitate, precum şi complexitatea proceselor care au dus la apariţia acestui monument al culturii.

Nu vom intra în amănunte ; nu putem, de altfel, decît să numim problemele tratate şi să prezentăm principalele concluzii ale cercetării, întrucît întreaga carte este o demonstraţie de analiză care nu se poate relata nici măcar succint, ci numai urmări împreună cu cel care o face, deci luînd contact în mod nemijlocit cu cartea, ceea ce şi recomandăm specialiştilor.

În încheierea acestei scurte prezentări, ţinem să menţionăm în mod deosebit bogăţia şi varietatea materialului folosit de către autor în lucrarea sa ; avem în vedere, în primul rînd, multitudinea de exemple analizate, ele cuprinzînd o arie foarte largă de genuri literare şi folclorice, *Edda* fiind plasată într-un context cu coordonate foarte largi : geografice, sociale, istorice, tipologice etc. Prin urmare, fenomenul cercetat ne este prezentat în toată complexitatea lui, începînd cu geneza, continuînd cu modurile lui de existenţă, urmărindu-i-se evoluţia şi sfîrşind cu destinele istorice. Aici şi-a spus cuvîntul şi formaţia autorului. E. M. Meletinski nu este numai un folclorist care cercetează creaţia populară în forma ei „clasică" de existenţă, ci şi un investigator al rădăcinilor istorice ale folclorului ; şi nu numai ale folclorului, ci şi ale creaţiei artistice în general.

Nicolae Roşianu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneza. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom II — (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

*** **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 5, p. 349—428, Bucureşti 1971

I. P. „Informaţia" — c. 2640

43407

Lei 20.—